

**(Re)configuración de memoria:
Autoficción de las hijas de desaparecidos en Argentina**

Sara Park
Pohang, Corea del Sur

M.A., Universidad nacional de Seúl, 2016

B.A., Universidad nacional de Seúl, 2013

A dissertation presented to the Graduate Faculty
of the University of Virginia in Candidacy for the Degree of
Doctor of Philosophy

Department of Spanish, Italian & Portuguese

University of Virginia

May 2022

Dr. Fernando Operé

Dr. María-Inés Lagos

Dr. Cole Rizki

Dr. Herbert Braun

A mis padres en Pohang,
a mis amigas “las obreras” en Pohang, Seúl y Atlanta

Agradecimientos

Agradezco muy especialmente al profesor Fernando Operé, encargado de la dirección de mi tesis, por el tiempo que me ha dedicado a lo largo de estos años y por la inmensa generosidad con la que me ha acompañado en este camino.

También agradezco muchísimo a la profesora María-Inés Lagos, por el enorme apoyo y por la confianza que me ha brindado durante mis estudios en UVA.

Finalmente, agradezco mucho a los profesores Cole Rizki y Herbert “Tico” Braun, por toda su ayuda hasta finalizar mi tesis.

Resumen

En esta tesis he investigado la (re)configuración de la memoria en las narraciones autoficcionales de hijas de detenidos y/o desaparecidos durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). El corpus abarca obras literarias y cinematográficas de hijas de algunos de los muchos detenidos y desaparecidos, incluyendo *La casa de los conejos* (2007) de Laura Alcoba, *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles, *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy, *Diario de una princesa montonera: 110% verdad* (2012) de Mariana Eva Perez¹, *Aparecida* (2015) de Marta Dillon y *Los rubios* (2003) de Albertina Carri. Las autoras abordan el tema de la memoria enfocándose en las figuras de sus padres detenidos y en la mayoría de los casos desaparecidos. A través de sus narraciones, las hijas no solo aceptan la tragedia de sus padres, sino que construyen una voz propia, configurando una subjetividad distinta de la generación anterior. Además de la recuperación de los datos biográficos, recurren a la imaginación artística al (re)configurar los recuerdos olvidados. Por ende, sus relatos acaban siendo narraciones autoficcionales, en las que confluyen la autobiografía y la ficción.

Antes de analizar las obras del corpus, presento el contexto histórico subyacente a la detención y desaparición de los padres. Por ello, esta tesis comienza con una investigación con respecto a la dictadura y a las luchas por la justicia antes de la instauración del régimen militar y después de su caída. A continuación, indago en los marcos teóricos en cuanto a la memoria y la autoficción. Por último, me enfoco en el análisis de las obras literarias y cinematográficas. Por medio de mi análisis, investigo la narrativización de la memoria y la configuración de la subjetividad en los relatos. A fin de cuentas, las hijas de detenidos o desaparecidos resignifican la memoria mediante sus narraciones autoficcionales. En consecuencia, las hijas construyen

¹ Véase la nota 67 sobre el apellido de Mariana Eva Perez.

una comunidad de memoria cuyos integrantes crean nuevos significados de sus recuerdos y proporcionan una visión distinta de la de sus padres.

Palabras clave: autoficción, memoria, identidad, subjetividad, infancia clandestina, cuerpo, dictadura militar argentina, los desaparecidos, hijas de desaparecidos

Abstract

This thesis investigates the (re)configuration of memory in autofictional narratives written by daughters of those who were detained and/or disappeared during the last Argentine military dictatorship from 1976 to 1983. The corpus encompasses various literary and cinematographic works, including Laura Alcoba's *La casa de los conejos* (2007), Raquel Robles's *Pequeños combatientes* (2013), *¿Quién te creés que sos?* (2012) by Ángela Urondo Raboy, *Diario de una princesa montonera: 110% verdad* (2012) by Mariana Eva Perez, *Aparecida* (2015) by Marta Dillon and *Los rubios* (2003) by Albertina Carri. The authors address the issue of memory by focusing on the figures of their detained and, in most cases, disappeared parents. Through their narratives, the daughters not only accept the tragedy of their parents, but also create their own voice, configuring a subjectivity distinct from the previous generation. In addition to the recovery of biographical data, they draw on the artistic imagination while (re)configuring the forgotten memories. Therefore, their stories are autofictional narratives, in which autobiography and fiction converge.

Before analyzing the works of the corpus, I study the historical context surrounding the arrest and disappearance of the parents. Hence, this thesis begins with an investigation of the Argentinian political context, especially in regard to the latest military dictatorship and the struggles for justice before and after the fall of the regime. Secondly, I focus on a theoretical framework that allows me to approach memory and autofiction. Finally, I analyze the daughters' literary and cinematographic works. Through my analysis, I reflect on the narrativization of memory and the configuration of subjectivity in their stories. In conclusion, I show how the daughters of detained or disappeared parents give new meanings to the memory through their autofictional narratives. Consequently, the daughters build a community of memory whose members create new meanings of memories from a perspective different from their parents.

Keywords: autofiction, memory, identity, subjectivity, clandestine childhood, body, Argentine military dictatorship, the disappeared, daughters of the disappeared

Índice

Resumen	iv
Abstract	vi
Índice	viii
Introducción	1
Capítulo I. Contexto histórico	19
1.1. La formación de la clase militar argentina y su trayectoria hasta la última dictadura...	19
1.2. El terrorismo de Estado argentino y la lucha por la justicia.....	40
Capítulo II. Marco teórico	67
2.1. La narrativa autoficcional.....	67
2.2. La subjetivación mediante la refiguración.....	90
2.3. La identificación mediante la refiguración.....	112
2.4. La narrativización mediante la refiguración.....	133
Capítulo III. Análisis de las obras literarias y cinematográficas	152
3.1. La (re)configuración de la infancia en la narrativa autoficcional.....	152
3.2. La (re)configuración de la identidad en la narrativa autoficcional.....	183
3.3. La (re)configuración de la madre mediante un lenguaje del cuerpo.....	212
3.4. La autofiguración de la subjetividad en la narrativa cinematográfica.....	233
Conclusiones	256
Bibliografía	275

Introducción

Argentina en los años setenta del siglo XX vivió una época tumultuosa, tanto por la violencia política como por el caos económico. La inquietud social se agravó tras la muerte del presidente Juan Domingo Perón el 1 de julio de 1974. Aunque la vicepresidenta, Isabel Perón, sucedió a su esposo, el poder efectivo del gobierno quedó en manos de José López Rega, llamado el Brujo. El caos, la violencia sistemática promovida por grupos de extrema derecha e izquierda y la inseguridad consecuente exigían soluciones y las fuerzas armadas decidieron intervenir. El 24 de marzo de 1976 una junta militar derrocó a la presidenta constitucional e instauró una dictadura que se prolongó hasta el 10 de diciembre de 1983. Durante la dictadura militar, se produjo una violación desenfrenada de los derechos humanos. Los militares sistemáticamente secuestraron, torturaron y asesinaron a más de 10.000 ciudadanos argentinos, así como personas de otras nacionalidades, tanto europeas como latinoamericanas. A ellos hay que añadir los miles de argentinos que buscaron el exilio político. El fenómeno de las desapariciones produjo una gran cantidad de hijos de desaparecidos. Aunque varias décadas han pasado tras la caída del régimen militar, el tema todavía colea, lo cual puede observarse en la producción artística y literaria, no solo en las obras de los militantes sino también en las de sus hijas. Mediante sus relatos autoficcionales, las hijas (re)configuran los recuerdos ocultos a fin de construir su propia identidad. De aquí viene el título de esta tesis: “(Re)configuración de memoria: Autoficción de las hijas de desaparecidos en Argentina”.

En este estudio investigo las obras literarias y cinematográficas de autoras cuyos padres fueron detenidos o secuestrados durante la dictadura. En muchos casos, nunca se supo más de ellos. Son los desaparecidos. Para mi tesis he elegido una serie de obras que encuadran dentro de estas premisas. El corpus se compone de las siguientes obras: *La casa de los conejos* (2007) de Laura Alcoba, *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles, *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy, *Diario de una princesa montonera: 110% verdad* (2012)

de Mariana Eva Perez, *Aparecida* (2015) de Marta Dillon y *Los rubios* (2003) de Albertina Carri. Aunque todas las autoras son las “hijas”, sus vivencias en torno a los padres desaparecidos son distintas debido a la diferencia de sus edades. Pese a las diferencias, estas obras tienen en común el tema de la memoria, el cual se aborda por medio de una narrativa autoficcional.

Antes de estudiar las obras del corpus, es fundamental comprender el contexto histórico con respecto a la desaparición de los padres. Por lo tanto, en la primera parte de esta tesis abordaré la historia argentina en cuanto a la dictadura militar y las luchas contra el terrorismo de estado durante y después de la dictadura. El último golpe de Estado de los generales Jorge Videla y Emilio Massera, estalló el 24 de marzo de 1976, derrocando a la presidenta constitucional Isabel Perón. Aclarando que su golpe fue una revolución, el gobierno militar denominó su régimen el Proceso de Reorganización Nacional. Pese a esa denominación, el golpe ocasionó una cadena de violaciones de los derechos básicos de la sociedad argentina, rompiendo todas las normas de comportamiento social. En efecto, aún antes del golpe había pistas de la violencia estatal contra los ciudadanos mediante organismos paramilitares como la Triple A. La organización recibió órdenes directas de José López Rega, quien había sido secretario personal de Juan Domingo Perón y luego se convirtió en ministro de Bienestar Social cuando Perón asumió la presidencia por tercera vez en 1973. La organización para-militar no perdió su importancia política aún después de la muerte de Perón en 1974; todo lo contrario, creció en importancia. Durante la presidencia de Isabel Perón (1974-1976), López Rega continuó utilizando la Triple A para reprimir la oposición, incluso los grupos izquierdistas como el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y los Montoneros. Finalmente, en septiembre de 1974 los Montoneros decidieron pasar a la clandestinidad.

Como resultado de una situación de inestabilidad política y violencia constante, a principios de 1976, la situación política de Argentina cambió drásticamente. El 23 de marzo, el ejército ocupó las estaciones de televisión, cerró los puertos y tomó el control de Ezeiza, el aeropuerto internacional de Buenos Aires. Al día siguiente, los militares detuvieron a la presidenta Isabel Perón y declararon el inicio del “Proceso de Reorganización Nacional”. El gobierno militar utilizó las tácticas violentas de las guerrillas de izquierda como excusa para legitimar su represión sangrienta. Por otro lado, sostuvo que el debilitamiento de la militancia izquierdista se debió a la huida de los líderes del país. Esa teoría ofreció a los militares las razones para las “desapariciones”, sugiriendo que los desaparecidos podrían haber abandonado el país voluntariamente junto con otros subversivos. Sin embargo, ese argumento no fue nada más que un subterfugio; de hecho, ya no quedaban muchos militantes en el momento del golpe de Estado a causa de la represión de López Rega.

La represión violenta continuó y se incrementó durante el régimen militar. A pesar de los intentos del gobierno militar para legitimar la violencia, el terrorismo de estado no fue nada más que un ataque sistemático contra sus propios ciudadanos. Al contrario del argumento del gobierno militar, los crímenes no fueron aleatorios, sino que fueron cuidadosamente planeados por los oficiales militares de alto rango. Durante la dictadura, los militares sistemáticamente secuestraron, torturaron y asesinaron a más de 10.000 ciudadanos argentinos, así como personas de otras nacionalidades, tanto europeas como latinoamericanas. Asimismo, entre 1974 y 1983 más del 1% de la población argentina abandonó su país por causas políticas (Jensen y Lastra 162). Para cubrir sus crímenes, la dictadura oficialmente clasificó a las víctimas como los “desaparecidos”. Por eso, la palabra “desaparición” se convirtió en un eufemismo para los secuestros y asesinatos a manos del estado. En muchos casos, los desaparecidos fueron confinados en centros de detención clandestinos, donde sufrieron tratos inhumanos incluso

tortura y ejecuciones sin juicio previo. Además de los subversivos, el gobierno militar hizo “desaparecer” a sus hijos. Según la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo, más de quinientos niños fueron desaparecidos o apropiados durante la dictadura (Villalta 299). En muchos casos, las parejas que adoptaron a los niños robados fueron personas que tenían estrechos vínculos con los militares.

Pese a la cruenta opresión, hubo grupos activistas de derechos humanos que lucharon contra el gobierno militar aún antes de la caída de la dictadura, como las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo. Ambas organizaciones se fundaron en el año 1977, consistiendo en madres de los desaparecidos incluso abuelas de los niños apropiados por los militares. Las primeras integrantes de las Madres se conocieron mientras trataban de buscar información sobre sus hijos desaparecidos en las oficinas públicas y comisarías. Luego, decidieron reunirse semanalmente en la Plaza de Mayo para compartir la información y manifestarse de forma pacífica. El 30 de abril de 1977, las Madres marcharon por primera vez en la Plaza de Mayo de Buenos Aires. Luego, trasladaron el día de sus marchas semanales al jueves, pero siguieron marchando todas las semanas. El 21 de noviembre de 1977, un grupo de mujeres que buscaban tanto a sus hijos como a sus nietos decidió reunirse por separado. Las mujeres se convirtieron en las Abuelas de Plaza de Mayo. Al principio, el gobierno militar no prestó atención a las Madres y las Abuelas, llamándolas “las locas de Plaza de Mayo”. Sin embargo, solo unos meses después, los militares comenzaron a reconocerlas como una amenaza al régimen. En diciembre de 1977, detuvieron a algunos de sus miembros, incluida Azucena Villaflor, quien fue asesinada pocos días después del secuestro. Sin embargo, la represión no pudo impedir el aumento del movimiento. Desde finales de la década de los setenta hasta principios de los ochenta, aparecieron varios grupos de las Madres en distintas regiones argentinas, compartiendo una identidad colectiva como madres de desaparecidos.

Tras la caída del régimen militar en 1983, el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989) empezó a investigar los crímenes perpetrados por los militares durante la dictadura. La creación de la CONADEP y una serie de juicios contra los miembros de la Junta Militar fueron los logros principales de su gobierno. El objetivo de la CONADEP fue la investigación de las violaciones a los derechos humanos por parte del gobierno militar. Posteriormente, sus hallazgos fueron utilizados como prueba en los juicios contra los responsables. Al terminar la investigación, la Comisión publicó su informe titulado *Nunca Más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (1984). La CONADEP concluyó que los militares habían realizado una campaña organizada de secuestros y asesinatos. A diferencia de la protesta de los oficiales, quienes sostuvieron que no conocían los detalles de la violencia, la Comisión encontró evidencias que probaron la gestión por parte de oficiales de alto rango. En base a las pruebas, Alfonsín solicitó al Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas llevar a juicio a los miembros principales de la Junta, incluyendo a Jorge Videla, Roberto Viola, Leopoldo Galtieri, Emilio Massera, Armando Lambruschini, Jorge Anaya y Orlando Agosti. En consecuencia, el tribunal federal condenó a Videla y Massera a cadena perpetua. También, Orlando Agosti fue condenado a 4,5 años, Roberto Viola a 17 años y Armando Lambruschini a 8 años (Sheinin 123). Estas sentencias fueron las primeras condenas que sufrieron dictadores militares latinoamericanos por sus crímenes.

Sin embargo, los esfuerzos del gobierno de Alfonsín no fueron suficientes para hacer justicia a todas las víctimas. El 24 de diciembre de 1986 se promulgó la Ley de Punto Final, que estableció un plazo de 60 días para que los fiscales iniciaran procesos contra los acusados de violaciones a los derechos humanos durante la dictadura. Si los fiscales no podían preparar sus casos durante 60 días, no podrían procesar a los oficiales acusados. Aún tras la promulgación de la Ley de Punto Final, algunos miembros de los militares todavía se sentían

amenazados y decidieron exigir más concesiones al gobierno mediante una demostración de fuerza. Entre 1987 y 1990, hubo cuatro alzamientos militares, que se denominaron los “levantamientos carapintadas”. Aunque todos los levantamientos fracasaron, el gobierno de Alfonsín se apresuró en aprobar otra ley favorable a los militares para evitar otro alzamiento militar. Como resultado, la Ley de Obediencia Debida entró en vigor el 8 de junio de 1987. La ley perdonó a la mayoría de los oficiales militares aparte de los oficiales de mayor rango como los miembros clave de la Junta. La política de impunidad continuó durante el gobierno de Carlos Menem, quien asumió la presidencia como el sucesor de Alfonsín el 8 de julio de 1989. Entre el 7 de octubre de 1989 y el 31 de diciembre de 1990, el nuevo presidente decretó una serie de indultos a los militares, incluso los condenados de los juicios a la Junta durante el gobierno de Alfonsín.

Pese al rumbo reaccionario del gobierno, la sociedad civil continuó la lucha por la justicia durante los años noventa. En 1995, apareció en el ámbito social argentino la agrupación H.I.J.O.S. La consigna de los H.I.J.O.S. fue “Reivindicamos la lucha de nuestros padres y de sus compañeros de lucha” (Bravo 237). Los “hijos” lucharon por la justicia contra la impunidad de los responsables. Aunque los integrantes iniciales fueron los hijos de desaparecidos, asesinados o exiliados, con el tiempo la agrupación también aceptó a los jóvenes que no eran los “hijos” pero lucharon junto con ellos bajo el lema “Todos somos hijos de la misma historia” (Bravo 236). Mientras el gobierno argentino ignoraba la demanda de justicia, los H.I.J.O.S. trataron de conseguir la justicia a través de medidas alternativas como el “escrache”². Bajo la

² El “escrache” es un acto performativo que sirvió como una “condena social” a los culpables de las violaciones de derechos humanos durante la dictadura. Debido a su característica social, el acto de escrache requería el apoyo de los vecinos de perpetradores. Antes del escrache, se distribuyeron a los vecinos los volantes con una lista de los crímenes cometidos por el objetivo del escrache. También se colocaron en todo el barrio carteles con la foto del objetivo y los detalles de su información personal incluso la dirección y el número de

consigna “Si no hay justicia, hay escrache”, el escrache sirvió para lograr una condena social a los culpables de las violaciones de derechos humanos durante la dictadura (Bravo 241). Para aumentar el efecto de la vergüenza pública, antes del escrache se distribuyeron a los vecinos los volantes con una lista de los crímenes cometidos. También invitaron a los vecinos a participar en el escrache a fin de mostrar su rechazo a la impunidad y apoyo a los hijos. Al mismo tiempo, el escrache fue un acto para llamar la atención al público en general, quien mantenía silencio aún tras la transición a la democracia. En definitiva, se esforzaron por crear una conciencia colectiva en torno a los delitos del represor en cuestión.

Respondiendo a las luchas tenaces de la sociedad civil, el 2 de septiembre de 2003 el gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007) promulgó la Ley 25.778 que otorgó la imprescriptibilidad a los crímenes de guerra y de lesa humanidad. En septiembre del año siguiente, se promulgó la Ley 25.779 que anuló las leyes de Punto Final y Obediencia Debida (Del Río 67). La promulgación de dichas leyes volvió a abrir una vía para procesar y condenar a los responsables de delitos de lesa humanidad. Además de anular las leyes de impunidad, el gobierno de Kirchner promulgó las leyes de reparación más extensas que las de sus predecesores. En el año 2004 se dictó la ley 25.914 que estableció un beneficio económico para las víctimas de tres categorías: primero, las que nacieron durante la detención de sus madres; segundo, las que eran menores durante su propia detención en relación con sus padres; tercero, las víctimas cuya identidad fue sustituida (Guglielmucci 34). Debido a los esfuerzos tanto del gobierno como de la sociedad civil, durante el gobierno de Kirchner los testimonios de sobrevivientes lograron construir una memoria colectiva del ámbito sociocultural en la

teléfono. Finalmente, invitaron a los vecinos a participar en el escrache para mostrar su rechazo a la impunidad y apoyo a los hijos.

Argentina. Esa perspectiva se presenta en las obras del corpus, las cuales fueron publicadas o estrenadas durante o después de la era kirchnerista.

Como hijas de detenidos o desaparecidos, las autoras del corpus abordan la cuestión de la memoria como un tema principal de sus obras literarias y cinematográficas. A través de sus narraciones, las hijas (re)configuran los recuerdos silenciados a base de las vivencias y los testimonios tanto de sí mismas como de otros sobrevivientes. Además de sus propias vivencias, Laura Alcoba recurre a los testimonios de Chicha Mariani al reconstruir su infancia clandestina en *La casa de los conejos*. Por su parte, en *Pequeños combatientes* Raquel Robles construye una memoria colectiva con otro “pequeño combatiente”, su hermano menor. En *¿Quién te creés que sos?*, Ángela Urondo Raboy incorpora recursos como los testimonios, los documentos y las fotos al relato que trata la restitución de la identidad apropiada. También Mariana Eva Pérez, la escritora del *Diario de una princesa montonera*, elabora su historia recurriendo a los testimonios de otros, incluso el ex novio de su madre. En *Aparecida*, Marta Dillon comparte sus recuerdos primero con sus hermanos y, luego, con sus “hermanas” – otras hijas de desaparecidos. Al compartir los recuerdos, se construye una identidad tanto individual como colectiva. Por último, Albertina Carri elabora una narrativa cinematográfica en base a las palabras de varios testigos, de los ex militantes a las vecinas del barrio donde la familia Carri vivió hasta el secuestro de los padres. En *Los rubios*, se configura una subjetividad a través de una narración autorreferencial y performativa. En suma, las autoras abordan el tema de la memoria en relación con la configuración del yo narrativo. Sin embargo, la discrepancia temporal entre la vivencia y la narración impide una representación completa del pasado. Ese problema se empeora en el caso de las hijas a causa de sus memorias fragmentadas. Efectivamente, la narrativización de la memoria es uno de los temas que tratan los marcos teóricos en la siguiente parte del estudio.

Para empezar, investigo el tema de la narrativización estudiando las reflexiones teóricas con respecto a la autonarración. En “El pacto autobiográfico”, Philippe Lejeune afirma que los problemas de la autobiografía se vinculan a la cuestión del “nombre”. Según el crítico, el nombre en la portada del libro es una señal de la presencia extratextual del autor. A diferencia de una novela que no tiene otra señal aparte de dicho nombre, se observa en una autobiografía la presencia del autor a lo largo de la narración. Por eso, el lector de una autobiografía considera al autor extratextual como el sujeto de la enunciación. Efectivamente, es la credibilidad que sostiene el pacto autobiográfico entre el autor y el lector. La confianza se basa en dos principios: el principio de identidad y el de referencialidad. Siguiendo estos principios, el lector cree que lo que el narrador cuenta es la verdad. Dicho de otro modo, el lector confía en la enunciación del narrador porque el yo narrativo es la misma “persona” que el autor. Por otro lado, hay casos en los que el narrador tiene un nombre diferente del autor. Según Lejeune, un texto sin identidad nominal no puede ser una autobiografía, sino una ficción. Cuando el lector sigue el pacto novelesco, la enunciación es atribuida a un personaje textual. A diferencia del caso autobiográfico, el narrador ficticio no tiene una relación directa con el referente extratextual.

Sin embargo, el principio de referencialidad se pone en duda desde la perspectiva deconstruccionista. En efecto, los deconstruccionistas se preguntan si la autobiografía es un género “referencial”. En “Autobiography as De-facement” (1979), Paul de Man recalca la imposibilidad de la representación mimética, criticando la suposición del género autobiográfico. Según De Man, la autonarración es inherentemente una forma de ficcionalización. El teórico arguye que todas las autobiografías tienen un aspecto ficcional, ya que la interpretación del sujeto es un procedimiento narrativo en la esfera del discurso. Desde esta perspectiva, De Man plantea una cuestión con respecto a la distinción entre la autobiografía y la ficción. Siguiendo su teoría, la distinción no es una polaridad o/o, sino que es indecible

(De Man 921). En este sentido, no es el referente que determina la figura, sino que es la figuración que construye la identidad. Por consiguiente, De Man rechaza la premisa del pacto autobiográfico, el cual supone un referente extratextual como el fundamento de la verdad. Siguiendo su argumento, tanto el yo autobiográfico como el yo novelesco son una construcción textual.

La argumentación deconstruccionista se convirtió en una base teórica para la autoficción. Al igual que De Man, los teóricos de la narrativa autoficcional se niegan a aceptar la dicotomía de la autobiografía y la ficción. Aun cuando el narrador-protagonista lleva el mismo nombre que el autor, él no es una persona, sino un personaje ficticio distinto del autor. Aun cuando se encuentran en el texto los datos biográficos del autor, la figura narrativa no es lo mismo que el autor porque se convierte en un “héroe de novela” (59) que supera la mediocridad de la persona extratextual. Según Serge Doubrovsky, la autoficción es una narración que ficcionaliza al autor sin las restricciones del género autobiográfico. En su obra *Fils* (1977), el autor francés sigue los datos reales hasta detalles como las fechas de acontecimientos. No obstante, la configuración del yo narrativo no solo se compone de los materiales verídicos. Al contar la vida íntima del narrador-protagonista, Doubrovsky añade elementos novelescos a través de su imaginación. De hecho, la imaginación es indispensable con el fin de transformar los datos fragmentados en una identidad narrativa.

Para los lectores, una narración en primera persona se presenta como una autonarración y una novela del yo a la vez. Al situarse entre dos prácticas de escritura, la autoficción le ocasiona al lector un sentido de ambigüedad entre el pacto autobiográfico y el novelesco. A fin de abordar esa ambigüedad, Manuel Alberca propone añadir un nuevo pacto de lectura además de los dos pactos de Lejeune. Siguiendo la teoría de Alberca, los pactos de lectura se dividen en tres categorías: el pacto autobiográfico, el pacto novelesco y el pacto ambiguo. En el caso

del pacto autobiográfico, el autor pide al lector que confíe en su narración, comprometiéndose a decir la verdad. Para presentar su narración como la verdad, el autor intenta convencer al lector de que el yo textual es la misma persona que el autor. A diferencia del pacto autobiográfico, el pacto novelesco se enfoca solo en el texto. Por ello, un novelista postula una estrategia contraria a la del autobiógrafo. El novelista desaparece y cede su voz al narrador. Su objetivo es una disociación del autor extratextual de la figura textual. Esa disociación conlleva un abandono de la responsabilidad con respecto a la veracidad de la narración, puesto que ahora la voz narrativa pertenece al personaje ficticio.

A diferencia de Lejeune, Manuel Alberca señala que esa homonimia no altera el estatuto de una “novela” de un modo fundamental y plantea un nuevo pacto, el pacto “ambiguo”. Según el teórico español, se encuentra el pacto ambiguo en las “novelas del yo”, las que se dividen en tres clases: la novela autobiográfica, la autobiografía ficticia y la autoficción. En una novela autobiográfica, el narrador-protagonista es un personaje ficticio, pero a la vez es una figura en la que se reconoce la proyección del autor por medio de los datos biográficos. En segundo lugar, Alberca aborda la autobiografía ficticia como la segunda clase del pacto ambiguo. Como ejemplo de *Autobiografía del general Franco* (1992), el teórico sostiene que el protagonista de una autobiografía ficticia es un personaje ficticio. Aun cuando el texto sigue la información biográfica de una persona histórica, el personaje permanece como ficticio porque es el autor quien inventa la vida íntima del personaje textual. Por último, Alberca presenta la autoficción como la tercera clase del pacto ambiguo. Según el teórico, la autoficción se presenta como una novela, pero su fórmula simula una historia autobiográfica. La identidad nominal entre el narrador y el autor engendra un “aura de verdad” (Alberca 145) que se contradice con el estatuto ficticio presentado por un signo paratextual. La tensión entre la expectativa original y el descubrimiento textual ocasiona al lector una ansiedad interpretativa.

A fin de cuentas, la narrativa autoficcional otorga al autor un nuevo territorio con mayor libertad literaria. En cuanto a la narrativización del yo, el factor principal no es la autenticidad de los hechos, sino la modalidad novelesca de narrarlos. Por eso, Doubrovsky afirma que el narrador no es una “copia certificada” del autor, sino una construcción narrativa (62). Asimismo, Ana Casas señala que el narrador de la narrativa autoficcional no es una reproducción del autor, ya que los materiales biográficos se presentan mediante “sus manifestaciones antirrealistas” (11). En este sentido, la teórica sostiene que la autoficción se vincula no tanto a la autobiografía sino, sobre todo, a la novela (18). Superando los límites de la referencialidad, la autoficción ofrece al autor un acceso a la verdad íntima del yo narrativo.

A continuación, investigo el procedimiento de la subjetivación mediante una refiguración narrativa. Comienzo preguntándome por el uso de la temporalidad en las narraciones autoficcionales. Me doy cuenta de que, en las obras de las hijas de desaparecidos, se advierte una discrepancia entre la visión de la narradora adulta y la voz de la narradora niña; entonces, ¿cómo se puede superar el anacronismo de la refiguración al configurar el yo narrativo? Beatriz Sarlo señala que es imposible preservar un recuerdo intacto del momento de los hechos pasados. Sin intención o con intención, el sujeto puede olvidar, silenciar, modificar o inventar los recuerdos (Sarlo 80). Efectivamente, la cuestión de la temporalidad se sitúa en el centro del análisis con respecto a las obras del corpus de esta tesis. Las obras de las “hijas” abordan la infancia como uno de los temas centrales, de ahí que se encuentra una incongruencia temporal en sus narraciones. Por ejemplo, en *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba se observa una alternancia del yo narrativo entre la niña y la adulta. Es cierto que la narradora adulta entiende más el contexto histórico que la niña. Sin embargo, ese entendimiento es, inevitablemente, afectado por la posición que tiene la narradora como una escritora adulta. Por ende, la figura de la niña es una construcción narrativa que se configura en el presente. En

suma, la memoria no es una sustancia fija, sino una configuración cambiante.

Efectivamente, el tema central de *Tiempo y narración* es la aporía de temporalidad que ocurre mediante la refiguración. A través de la reflexión narrativa, el sujeto busca una coherencia que le otorga un sentido de continuidad entre la subjetividad del pasado y del presente. En su artículo, Ricoeur utiliza el término “la historia narrada” a fin de indicar una narración que sirve para crear “una configuración de una sucesión” (“La vida” 11). Según el filósofo francés, la historia narrada es un esfuerzo de configurar una totalidad temporal por medio de un acto poético. En *Tiempo y narración*, Ricoeur afirma que la configuración narrativa es, esencialmente, una refiguración de la experiencia temporal (635). Planteando una noción del “tiempo narrado”, el filósofo sostiene que “no existiría un tiempo pensado si no fuera narrado” (*Tiempo y narración* 991). El movimiento del tiempo narrado no es lineal, dado que es una extensión del pensamiento subjetivo. Por ello, la configuración del tiempo narrado es, a la vez, un proceso de constituir la subjetividad. Ricoeur llama a dicha subjetividad “la identidad narrativa” (“La vida” 21). En definitiva, la narración es un acto poético de configurar la identidad narrativa. Asimismo, Elizabeth Jelin señala que la subjetividad se construye a través de “la mediación lingüística y narrativa”, puesto que el lenguaje y la cultura son las “herramientas simbólicas” de la subjetivización (34-5).

Por su parte, Maurice Halbwachs investiga el procedimiento de construir la coherencia. Según el psicólogo francés, la coherencia es un requisito para percibir historias sin perder el sentido de continuación de la subjetividad. Por lo tanto, la cuestión de la coherencia se vincula al tema de memoria. En *On Collective Memory*, Halbwachs señala que el sujeto deforma el pasado en el proceso de introducirle coherencia (183). Según el psicólogo, la reflexión es un esfuerzo del sujeto que intenta comprender los hechos del pasado como una unidad lógica. Sostiene que el pasado no se repite, sino que se construye mediante la reflexión. En este proceso,

la coherencia sirve como un hilo de razonamiento que une los fragmentos de la memoria con el fin de convertirlos en una narrativa comprensible y comunicable. Halbwachs describe el proceso de reflexión como un proceso de organizar un almacén desordenado. El sujeto elige algunos fragmentos en el almacén del recuerdo, mientras que elimina otros. En fin, se organizan los trazos elegidos acorde al razonamiento del sujeto.

Más adelante, me enfoco en el tema de la identidad, concentrándome en el proceso de identificación mediante la refiguración. La memoria es una base de formación como parte del desarrollo del yo. Esa formación no puede separarse de la sociedad a la que pertenece el sujeto. Son los individuos los que recuerdan, pero son los grupos sociales los que determinan cuál es un recuerdo memorable y cómo ese recuerdo se recuerda. Tras la selección social de recuerdos, los individuos se identifican con eventos públicos que su entorno considera memorables. Se recuerdan ciertos eventos aun cuando no se haya tenido una experiencia directa. En otras palabras, el pasado se forma colectivamente aun si no se experimenta colectivamente (Eyerman 162). La memoria colectiva se define como recuerdos de un pasado compartido, los cuales se transmiten a través de una conmemoración colectiva como rituales y ceremonias. La identidad colectiva se construye a través de ese proceso, compartiendo una memoria con otros miembros del grupo social.

El trauma cultural es uno de los factores fundamentales que afectan la formación de la identidad colectiva. Este tipo de trauma proviene de la experiencia que padecen los miembros de un grupo social que ha sufrido eventos de violencia extrema que deja marcas indelebles en la conciencia colectiva. Son marcas “indelebles” porque se convierten en parte de la memoria colectiva hasta cambiar la identidad grupal de un modo irrevocable (Alexander 1). Con el transcurso del tiempo, el sobreviviente trata de “descubrir” la verdad en retrospectiva. Sin embargo, la verdad no aparece en una forma holística sino fragmentada. De hecho, el

“descubrimiento” es una (re)construcción del evento traumatizante a base de pedazos desordenados. El proceso de la reconstrucción no se limita al ámbito individual, sino que tiene una interacción continua con la recuperación a nivel colectivo. Esta interacción se encuentra en las obras de las hijas de desaparecidos. En su narrativa, las hijas abordan el trauma en formas diversas, incluso en sueños y fantasías. Curiosamente, las imágenes que aparecen en las narraciones no solo representan las vivencias de la autora, ya que dichas imágenes también provienen de una memoria mediada. Las hijas recurren a la memoria mediada para llenar los vacíos de sus recuerdos; en ese proceso, los recuerdos se entrelazan con la memoria mediada. La combinación muestra que la memoria individual y colectiva interactúan al (re)construir el pasado.

Marianne Hirsch ha investigado la relación entre memoria e identidad. Analizando textos de los autores de la segunda generación del Holocausto, Hirsch presenta un concepto de “posmemoria (*postmemory*)”. Como indica el prefijo “post”, la posmemoria significa la memoria de la segunda generación posterior a la generación que padeció los eventos traumatizantes. Aunque no ha vivido los eventos, la segunda generación no puede escapar de la influencia persistente del trauma de sus padres. Al (re)construir la memoria, los hijos recurren a una variedad de medios como testimonios, diarios, fotografías, novelas, televisión y películas. Su metodología es análoga a la estrategia de los sobrevivientes de experiencias traumáticas, quienes recurren a la memoria de otros sobrevivientes para obtener una coherencia de sus recuerdos. Según Hirsch, la identidad de la segunda generación se determina definitivamente por la memoria heredada de sus padres (12). Dando el ejemplo de *Maus* (1980) de Art Spiegelman, la crítica destaca el uso de los testimonios y artefactos heredados para configurar la memoria.

Sin embargo, dichos rasgos de la posmemoria no son siempre aplicables al analizar las

obras de las hijas de desaparecidos. A causa de la desaparición, las autoras no pudieron heredar los recuerdos de sus padres de una manera directa. Por consiguiente, el modo de refiguración es distinto para las hijas. Ellas no han “heredado” los recuerdos, sino que los han construido por sí mismas. Además, la clasificación generacional de Hirsch es problemática al utilizarla en el análisis de las narrativas de las hijas. A diferencia de la “posgeneración” de Hirsch, las hijas son ellas mismas sobrevivientes. Son testigos que presenciaron el secuestro de sus padres y presas que fueron encerradas en los centros de detención clandestinos. En resumen, las hijas tienen vivencias de eventos traumatizantes a diferencia de la posgeneración del estudio de Hirsch. Por medio de (re)construir la memoria, las autoras configuran una identidad como hija de los desaparecidos.

Finalmente, indago en la configuración de la memoria en forma narrativa. A través de narraciones los miembros de la sociedad crean la memoria que trasciende la duración de una vida individual. En ese sentido, la memoria de una sociedad se transmite mediante marcos narrativos. Al leer, comentar y discutir el registro narrativo de la memoria, los miembros del grupo social participan en una producción de significado. De hecho, las acciones conmemorativas son, al mismo tiempo, los actos de resignificación. Según Siegfried Schmidt, la generación de significado requiere un esquema narrativo, que se determina culturalmente y se adquiere socialmente (193). Se necesita el esquema narrativo con el fin de convertir los recuerdos comunicables en el contexto discursivo del grupo social. Con el propósito de lograr el objetivo comunicativo, el orden del evento narrado no siempre sigue el orden del evento vivido. Se reorganiza el evento para construir una historia comprensible a la audiencia.

Por su parte, Jürgen Straub señala que los recuerdos se transforman en una historia continuamente “actualizada” a través de una configuración narrativa (218). Destacando la maleabilidad de la memoria, el crítico afirma que los recuerdos se construyen y reconstruyen

en el proceso de la rememoración. Señala que la reorganización de eventos es una formación narrativa de las experiencias (Straub 221). En efecto, la rememoración no es un proceso de registrar las experiencias pasadas de una manera objetiva; más bien, las experiencias se reorganizan en relación con los recuerdos ya almacenados del sujeto. A fin de convertir la vivencia en una experiencia significativa, el sujeto omite o agrega ciertos detalles. Por medio de ese proceso, se configura una narrativa a base de las plantillas compartidas por el grupo social. Siguiendo el formalismo ruso, James Wertsch plantea una noción de “plantillas narrativas esquemáticas”. Indagando el mecanismo del recuerdo, el crítico sostiene que la rememoración es un proceso constructivo con base en los esquemas. Aunque una narración específica se refiere al evento particular, entre las narraciones se observan las plantillas que sirven como un marco para representar la memoria colectiva. Dicho de otro modo, se utilizan las plantillas con el objetivo de (re)construir los recuerdos a nivel colectivo.

En definitiva, la narrativa no es un registro estable, sino un espacio discursivo en el que se resignifican los recuerdos. A través de sus obras, las hijas de desaparecidos crean una comunidad textual que se compone tanto de las autoras como de los lectores. Además, la crítica sobre esas obras genera nuevos significados, situando las narrativas en el centro del discurso público. Como un medio de resignificación, las narraciones sobreviven entre generaciones siempre y cuando la nueva generación las interprete de nuevo. En otras palabras, una narración permanece “viva” con tal de que se sitúe en la generación activa de significado.

En la tercera parte de la tesis, analizo las obras literarias y cinematográficas de las hijas de desaparecidos a través de los marcos teóricos que he descrito previamente. Como he mencionado antes, las escritoras y cineastas eran niñas cuando sus padres desaparecieron. Con el fin de conseguir la verdad íntima pese a los vacíos de la memoria, ellas recurren a la narrativa autoficcional como su modo de creación. Sin embargo, cada obra tiene un modo único de

abordar el tema de la memoria. En primer lugar, investigo la (re)configuración de la infancia a través de una narración autoficcional. Empiezo con *La casa de los conejos* y *Pequeños combatientes*, comparándolas en cuanto a la representación de la infancia desde la visión adulta en el presente. Enseguida, investigo la (re)configuración de la identidad en las narrativas autofccionales. Mediante el análisis de *¿Quién te creés que sos?* y *Diario de una princesa montonera: 110% verdad*, estudio cómo las hijas construyen su propia identidad, distinguiéndose de sus padres. Asimismo, estudio la figura de la madre en la narrativa autoficcional. Analizando *Aparecida*, indago en el procedimiento de (re)configurar a la madre desaparecida mediante un lenguaje del cuerpo. Por último, me enfoco en la autofiguración de la subjetividad en la narrativa cinematográfica. Al analizar *Los rubios*, demostraré cómo la subjetividad se configura de un modo autoficcional en un medio cinematográfico. A fin de cuentas, investigo cómo la (re)configuración de la memoria sirve para resignificar los recuerdos, creando nuevos significados a través del lenguaje de las hijas.

Capítulo I. Contexto histórico

1.1. La formación de la clase militar argentina y su trayectoria hasta la última dictadura

En la historia argentina del siglo XX, los militares participaron repetidamente en la política por la fuerza. En septiembre de 1930, Hipólito Yrigoyen se convirtió en el primer presidente derrocado por un golpe militar encabezado por José Félix Benito Uriburu. Durante el siguiente medio siglo, los militares siguieron interviniendo directa o indirectamente en el proceso político. El último golpe de Estado estalló el 24 de marzo de 1976, derrocando a la presidenta constitucional Isabel Perón. Históricamente, las dictaduras militares argentinas proclamaron que su golpe fue una revolución. El golpe contra Juan Domingo Perón en 1955 se autodenominó la Revolución Libertadora y el golpe que derrocó a Arturo Illia en 1966 se proclamó la Revolución Argentina. Asimismo, el gobierno militar de la última dictadura denominó su régimen el Proceso de Reorganización Nacional. Sin embargo, en realidad no había nada revolucionario en el régimen militar; más bien, los gobiernos militares tomaron un rumbo reaccionario con base en el corporativismo, restaurando los privilegios de las élites tradicionales. En este capítulo, primero investigo el origen del militarismo argentino concentrándose en la formación de clase militar como una clase propietaria y dirigente. Seguidamente, indago en el peronismo siguiendo la trayectoria del primer y segundo gobierno peronista. Por último, estudio el régimen militar de la última dictadura desde el punto de vista corporativista.

Históricamente, los militares argentinos fueron parte de las élites nacionales que se autodenominaron “el motor de la historia” (Soprano y Mellado 145) que estableció la sociedad argentina moderna. Los militares habían estado asociados con las élites civiles de la clase terrateniente o empresaria por medio de las relaciones políticas, ideológicas y religiosas. Desde aquí y adelante, el intervencionismo militar ha sido un fenómeno regresivo que sirvió para

restablecer un orden conservador dirigido por un grupo dominante oligárquico. En su libro *El Proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone* (2008), Paula Canelo presenta la “perspectiva instrumental”, la cual considera una intervención militar como un “instrumento” que sirve para resolver los conflictos entre grupos de interés de la sociedad civil (21). Sin embargo, los militares no fomentan una competencia equitativa; más bien, en muchos casos favorecen ciertos grupos que comparten intereses con ellos.

En efecto, se encuentra el inicio del corporativismo entre los militares y la clase propietaria a comienzos de la formación de una clase militar. En el año 1880, el general Julio Argentino Roca asumió la presidencia argentina. Durante el gobierno de Roca, la “Campana al Desierto” (1879-1885) representó una “solución final” para resolver los enfrentamientos entre los indígenas y europeos en las fronteras. Durante el primer gobierno de Roca (1880-1886), los militares realizaron una serie de expediciones militares con el objeto de conquistar el sur y noreste argentino, que eran territorio indígena hasta entonces. Debido a la campaña militar, se incorporó al territorio nacional 40 millones de hectáreas de la tierra más productiva de la nación, la cual se denominaría el Territorio Nacional de la Pampa Central (Moroni 1-3). La incorporación facilitó la acumulación de riqueza de la clase terrateniente por medio de un modelo económico que se basa en la agroexportación. Durante esa época, la clase burguesa de Buenos Aires y del interior, como Córdoba y Tucumán, formó una clase dominante basada en la burguesía terrateniente (Ruffini 1). La distribución de riqueza generada por el Territorio demuestra los beneficiarios de las expediciones. En el año 1878, aún antes de empezar la Campana al Desierto, se promulgó la ley n° 947 (Moroni 4). Fue denominada la “Ley del Empréstito”. Dicha ley garantizó una recompensa terrena a los suscriptores del empréstito que financiaron las expediciones. Tras la conquista, el gobierno distribuyó las nuevas tierras a los inversionistas, quienes formaron un sistema latifundista en el territorio pampeano. El sistema

de distribución de tierras impidió la participación de aquellos que no pertenecían a ese círculo socioeconómico. Por otro lado, la ley n° 1628 de “Premios Militares” de 1885 entregó las tierras públicas a los militares por su servicio durante la campaña (Bandieri 4). En consecuencia, la ley facilitó a los militares beneficiados a integrarse a la clase terrateniente. En breve, el “orden de los ochenta” se constituyó por la cooperación de los militares y la burguesía terrateniente. También, la instalación de gobiernos militares en los nuevos territorios sirvió para proteger los intereses de la clase terrateniente.³

Además de los intereses económicos, la clase terrateniente dominó el poder político mediante el clientelismo. En un sentido tradicional, el clientelismo significa una forma de relaciones entre un patrón y su cliente. A pesar de la jerarquía patrón-cliente, también se observa en las relaciones la reciprocidad entre sí. Hay una actitud distinta entre los patrones en la zona rural y urbana ante el poder político. A diferencia de los patrones en las zonas rurales, los patrones en las zonas urbanas tratan de convertir su influencia socioeconómica en el poder oficial del gobierno utilizando medidas políticas como las elecciones. Por ejemplo, los patrones urbanos forman una entidad política como un partido a fin de representar los intereses de su clase. Con el fin de ampliar su influencia política, los patrones utilizaron el clientelismo proveyendo las necesidades de la clase media y baja. La obligación principal del patrón a sus clientes era proveer empleos (Horowitz 571). Por causa de la ola inmigratoria, empeoró la escasez de empleo en las grandes ciudades como Buenos Aires.⁴ En particular, se volvió más difícil encontrar trabajos estables y bien remunerados en el sector privado, mientras que el

³ La presencia militar en el Territorio pampeano continuó hasta el siglo XX. Por ejemplo, La Pampa tuvo gobierno militar hasta 1899, Chubut hasta 1900, Neuquén hasta 1902, Formosa hasta 1904, Chaco y Santa Cruz hasta 1905 (Ruffini 23).

⁴ La población de Buenos Aires pasó de 1.231.797 habitantes en 1909, a 1.576.545 en 1915, a 2.413.839 en 1936 y a 2.978.029 en 1947 (Horowitz 576).

Estado se convirtió en una fuente principal de empleos permanentes. Para los clientes sin vínculos al poder político, el apoyo del patrón podía ser útil al encontrar trabajos estatales. A cambio de la ayuda del patrón, los clientes le dieron el apoyo político incluso participar en las campañas electorales.

No obstante, el auge de la participación política por la promulgación de la ley Sáenz Peña obligó a las élites a buscar una manera de dirigir a los nuevos votantes.⁵ Se observa el efecto de la nueva ley en el triunfo electoral del Partido Radical en el año 1916, cuando se realizó la primera elección presidencial después de la expansión del sufragio. El resultado reflejó el deseo de los votantes de las clases marginadas. Los hijos de inmigrantes no solo demandaron empleo y educación, sino también oportunidades de ascenso social. Para ellos, el radicalismo fue un representante del anhelo democrático e igualitario contra el orden establecido por las élites (Romero 268). Ese ánimo de la clase obrera fue parte del motivo de su apoyo a Hipólito Yrigoyen. Su popularidad se basaba en el “obrerismo”, que ofreció un sistema político más abierto a los nuevos actores sociales. Dicho de otro modo, Yrigoyen y el radicalismo representaron una resistencia pública a las élites tradicionales que dominaban el poder político.

Por otro lado, se agravó el antagonismo de las clases conservadoras contra el gobierno radical. Tras el triunfo radical en 1916, empezaron a dudar del sistema democrático con base en el sufragio universal. En particular, se intensificó la xenofobia porque los conservadores atribuyeron los problemas de la nación a los inmigrantes que trajeron “ideas foráneas” a la Argentina (Guardinetti 383). La Gran Depresión en 1929 fue otro factor que afectó el ambiente

⁵ En el año 1912 se promulgó la ley Sáenz Peña, la que instauró el sufragio universal, secreto y obligatorio a los ciudadanos masculinos (Horowitz 573).

político. Tras la crisis económica, se intensificó el temor en torno a la expansión del socialismo por los conservadores. También, la crítica contra el liberalismo se volvió más dura entre los nacionalistas y católicos (Sánchez, “Una aproximación”). El descontento de la clase propietaria resultó en intervención militar liderada por José Félix Uriburu⁶, la cual fue el primer golpe de Estado en Argentina.

Anterior al golpe de Estado de septiembre de 1930, hubo una serie de reuniones desde inicios de ese año para organizar el golpe (Sánchez, “La figura” 161). El 6 de setiembre por la mañana el coronel Reynolds, director del Colegio Militar de La Nación, distribuyó a los cadetes la munición. El primer objetivo fue la dominación del sistema telegráfico y la toma de la comisaría de San Martín. A las nueve de la noche, José Félix Uriburu y Francisco Medina empezaron a contactar a otros generales a cargo de las principales divisiones del interior a fin de eliminar la posibilidad de contrarrevolución. Hasta la madrugada del día 7 de septiembre, todos los generales aseguraron su lealtad al gobierno provisorio (Sánchez, “La figura” 168-9). Por otra parte, los militares lograron detener al presidente Yrigoyen. A las 10:55 de la noche, el gobierno provisorio recibió del séptimo regimiento un telegrama que anunció la detención del presidente constitucional y su intención de renunciar a la presidencia. Una hora más tarde, los golpistas recibieron otro telegrama anunciando la renuncia de Yrigoyen de su cargo presidencial (Sánchez, “Una aproximación”). Como había demostrado en los encuentros conspirativos, el objetivo del alzamiento golpista fue la defensa de los intereses corporativistas de las élites tradicionales (Sánchez, “La figura” 162). Además de la idea corporativista, se observa en el gobierno uriburista tendencias militaristas, antiliberales y anticomunistas

⁶ Como aficionado del orden militarista prusiano, José Félix Uriburu no confía en el pueblo ni la democracia liberal. Estuvo en Alemania durante tres años antes de la Primera Guerra Mundial. Después de su regreso, continuó sirviendo en el Ejército hasta ser el Inspector General y se retiró a fines de 1929 como Teniente General (Guardinetti 384).

(Guardinetti 386). Como consecuencia de las políticas corporativistas, se agravó el nepotismo y la oligarquía compuesta de civiles y militares de la clase propietaria recuperó sus privilegios que habían ido perdiendo durante los gobiernos radicales.

Tras casi una década de gobiernos que solo sirvieron a la clase propietaria, fue revolucionaria la aparición de Juan Domingo Perón en el ámbito político argentino. El 27 de noviembre de 1943, un mes después de que Perón fuera nombrado jefe del Ministerio del Trabajo, el ministerio se convirtió en la Secretaría de Trabajo y Previsión. La promoción amplió el dominio del ministerio para incluir políticas sociales con respecto a la salud y la pensión. Como secretario de dicho ministerio, Perón consiguió la autoridad para promulgar legislaciones laborales progresivas.⁷ Los programas sociales peronistas presentaron una nueva modalidad de intervención estatal en el ámbito de la seguridad social. La dirección política de Perón no cambió aún después de asumir la presidencia. Pueden verse los éxitos de sus políticas sociales en las cifras en cuanto a la socioeconomía durante los gobiernos peronistas. Entre 1943 y 1947 el salario obrero se aumentó un 99.8% (Carballeda 1). Con respecto a la política sanitaria, el gobierno ganó un triunfo contra las enfermedades infecciosas como el paludismo y la tuberculosis, por medio de la apertura de policlínicos y el aumento de los empleos sanitarios.⁸ También, durante el gobierno peronista disminuyó el analfabetismo mientras que se construyeron 217.000 viviendas sociales en un plazo de cinco años (Carballeda 2).

Entre otros, el Estatuto del Peón Rural fue una de las legislaciones peronistas más destacadas. El Estatuto se compone de 29 artículos divididos en ocho secciones incluso tablas

⁷ Perón continuó dictando las legislaciones del ámbito laboral y social después de asumir la presidencia. Entre 1945 y 1955, se promulgaron las 309 leyes laborales y otras 109 leyes de seguridad social (Carballeda 1).

⁸ Los empleados en el ámbito sanitario pasaron de 5,7 millones de personas a 7,6 millones en 1951 (Carballeda 2).

anexas, que incluyen la legislación en cuanto a los salarios y el sueldo mínimo de los obreros mayores de 18 años. En el noveno artículo se encuentra la legislación respecto al descanso diario y semanal.⁹ También hay leyes sobre la obligación de los patrones con respecto a la asistencia médica y farmacéutica a sus obreros en el decimoctavo artículo. El artículo vigésimo tercero aborda la estabilidad laboral del obrero con una antigüedad de más un año, al que el patrón no puede despedir sin “justa causa” (Egan 2-4).

Las reformas sociales de Perón fueron bienvenidas por la clase obrera e incrementaron su popularidad. El 9 de octubre de 1945, los opositores de Perón lo obligaron a renunciar a su cargo y lo encarcelaron en la isla Martín García. Sin embargo, poco después de la encarcelación tuvieron que liberarlo, ya que una multitud de peronistas hizo una manifestación pública en gran escala (Veigel 6-7). Debido al apoyo popular, Perón ganó las elecciones presidenciales de 1946 como candidato del Partido Justicialista. Respondiendo al apoyo apasionado de los obreros, en el año 1949 el presidente Perón incorporó los Derechos del Trabajador a los Derechos Sociales de la constitución. Los Derechos del Trabajador incluyen derechos como “el derecho a trabajar, derecho a una retribución justa, derecho a las condiciones dignas de trabajo, derecho a la preservación de la salud, derecho al bienestar” (Barros 28). En la proclamación de los Derechos del 24 de febrero de 1947, Perón sostuvo que los derechos son atributos naturales, inalienables e imprescriptibles.

⁹ El artículo 9 impone al empleador la obligación de dar el descanso semanal cada domingo. Cuando hay tareas urgentes el patrón puede suspender el descanso, pero tiene que dar a sus empleados un descanso compensatorio durante la semana. En torno al descanso diario, los obreros tienen derecho de tomar descanso de treinta minutos por la mañana para el desayuno, una hora para el almuerzo de mayo a noviembre y tres horas y media durante el resto del año, además de treinta minutos para la merienda (Egan 3).

Pese a las retóricas políticas, es difícil atribuir por completo el motivo de Perón en torno a sus políticas sociales a su idea democrática e igualitaria. Según la ideología populista, la democracia liberal no es una necesidad si el líder representa los intereses de su pueblo. Desde este punto de vista, el gobierno peronista se basó en una democracia autoritaria con apoyo popular. En otras palabras, el régimen peronista fue una democracia que combinó la expansión de los derechos sociales con la limitación de los derechos políticos. Esta forma del sistema político se volvió la forma clásica del populismo argentino. Bajo un gobierno populista, la libertad de los ciudadanos tiene menos valor que sus obligaciones al Estado y su líder. Los ciudadanos deben unirse por medio de “una sola voluntad” hacia la nación y su líder carismático. La relación entre el líder y el pueblo no es igual, sino jerárquica. En un sentido, el líder toma una posición paternalista hacia los ciudadanos, representando sus intereses mejor que ellos mismos.

Se encuentra un sistema vertical en la relación del gobierno peronista y los sindicatos laborales. Por un lado, las legislaciones laborales ofrecieron la protección legal a los sindicatos; por otro, dichas legislaciones impidieron la independencia sindical. El sistema vertical permitió al gobierno controlar el movimiento sindical desde arriba. Como secretario de Trabajo y Previsión, Perón debilitó la posición de los líderes sindicales existentes para poner sus emisarios personales en puestos dirigentes de los grandes sindicatos nacionales como la Confederación General del Trabajo (CGT). Después de ganar la elección presidencial, Perón aprobó una serie de medidas diseñadas para poner el movimiento sindical completamente bajo el control estatal. En consecuencia, el gobierno tomó el derecho exclusivo de otorgar un reconocimiento legal a los sindicatos laborales (Buchanan 64). Aparte de las huelgas “legales” aprobadas por el gobierno, se consideraron como delitos contra la seguridad nacional todos los paros laborales que no fueron sancionados por el estado. El gobierno tenía autoridad de presidir

y mediar en las negociaciones colectivas, supervisar las elecciones sindicales, inspeccionar la finanza y la lista de afiliación, otorgar subsidios a los sindicatos, retirar el estatus legal de los sindicatos y confiscar bienes sindicales. Estas medidas sirvieron para someter el movimiento sindical al estado (Buchanan 65). Por otra parte, el control de los sindicatos facilitó la agenda anticomunista de Perón. Según Perón, las masas son susceptibles a los agitadores profesionales extranjeros. Por consiguiente, es necesaria la intervención del gobierno como árbitro de las relaciones entre el capital y el trabajo con el fin de evitar una lucha extrema de clases como una revolución (Finchelstein 75).

Además de las legislaciones estatales, la organización nacional liderada por la primera dama, Eva María Duarte de Perón, tuvo un papel indispensable a fin de facilitar los programas sociales del gobierno peronista. Para entender el papel de Eva Perón, se necesita comprender el significado del término “descamisado”. El 4 de agosto de 1948, Eva Perón publicó un artículo titulado “Significación social del descamisado” en el diario *Democracia*. En el artículo la autora demuestra una consciencia social que reinterpreta el significado del término desde la perspectiva peronista, afirmando que el término “descamisado” no es un insulto, sino un símbolo de justicia social (Waissbein 146-7).¹⁰ Con base en esa consciencia social, se estableció la Fundación Eva Perón el 8 de julio de 1948. Ella misma aclaró que el objetivo de la Fundación fue “llegar a los lugares donde la Justicia Social aún no ha llegado” con el fin de “reparar un siglo de injusticias” (Carballeda 3). A fin de encontrar necesidades de los lugares rurales, la Fundación utilizó un sistema de “células mínimas”, las cuales recorrieron las zonas

¹⁰ Aunque descamisado “se lanzó inicialmente como un insulto, fue recogido y transformado en bandera de justicia, de trabajo y de paz, [...] Desde un punto de vista social, la palabra descamisado superó su acepción idiomática. Se transformó en sinónimo de lucha, de anhelos, de reivindicaciones, de justicia, de verdad” (Perón 27).

en persona y entregaron un informe con fichas y estadísticas incluso la información sanitaria de la población infantil. El informe proveyó los datos para un plan de construcción de los hogares, hospitales y escuelas. La Fundación se disolvió el 23 de septiembre de 1955, justo después del derrocamiento del gobierno peronista por el golpe de Estado. El levantamiento militar fue autodenominado la “Revolución Libertadora” por los golpistas.¹¹

Después de asumir la presidencia el 23 de septiembre, el gobierno de Eduardo Lonardi concentró su esfuerzo en la desperonización de la nación. Además de la disolución de la Fundación Eva Perón, el gobierno de facto destruyó los edificios y monumentos oficiales y prohibió el uso de los símbolos peronistas incluso fotos, retratos y libros de Juan y Eva Perón (Caroglio 182). Sobre todo, el incidente más simbólico de la desperonización fue la desaparición del cuerpo de Eva Perón. Tras el embalsamamiento, el cuerpo de Eva Perón estaba en el segundo piso del edificio central de la CGT. Después del golpe de Estado, los militares decidieron que no podían dejar el cuerpo en manos de la CGT tomando en cuenta la importancia de ese cuerpo como un ícono peronista. El 23 de noviembre del 1955, dos meses después del golpe, un grupo militar dirigido por el teniente coronel Moori Koenig retiró el cuerpo de la central obrera. Luego, el cuerpo fue enterrado secretamente en el Cementerio Mayor de Milán. El cuerpo permaneció allí hasta que fue devuelto a Juan Perón en Madrid el 3 de septiembre de 1971 (Caroglio 183-4).

¹¹ En efecto, hubo otro alzamiento militar antes del golpe de Estado de septiembre. El 16 de junio de 1955, fue planeado un evento en homenaje al General San Martín incluso los vuelos de aviones navales sobre la catedral metropolitana (Rodríguez y Vázquez 176). Sin embargo, se reveló que ese evento no fue nada más que un pretexto del bombardeo a la ciudad. Los aviones navales dejaron caer catorce toneladas de bombas sobre la población civil de Buenos Aires. El ataque continuó durante cuatro horas y los aviones bombardearon edificios incluso la Casa de Gobierno, el Palacio Unzué, la Avenida y la Plaza de Mayo. Aunque el blanco principal fue el presidente Perón, el bombardeo no logró su objetivo y resultó en una masacre de más de 350 personas (Mariano 1).

No obstante, el movimiento peronista se mantuvo vivo aún después del derrocamiento del gobierno peronista. A finales del año 1957, se estableció el Movimiento Nacionalista Tacuara. Originalmente fue organizado como parte de una campaña para defender la educación religiosa, pero se convirtió en una organización de los jóvenes peronistas. Tacuara hizo un papel de puente donde los jóvenes peronistas entraron en contacto con una amplia gama de ideologías políticas, desde la ultraderecha hasta la izquierda radical. José Luis “Joe” Baxter, quien luego sería uno de los jefes del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), fue uno de los fundadores de Tacuara (Geobel 368).¹² El hecho de que el futuro líder de la guerrilla izquierdista fue miembro de Tacuara muestra el militarismo de dicha organización, la cual glorificaba la idea de la guerra revolucionaria. Se observa el legado de Tacuara en la ultraderecha, así como en la extrema izquierda: la Alianza Anticomunista Argentina (AAA, la Triple A) y grupos guerrilleros izquierdistas como los Montoneros y el ERP. Para la Triple A, Argentina era una nación católica y, por lo tanto, cualquier oposición a la Iglesia era un acto de traición contra la nación. Siguiendo esa creencia, los miembros de Triple A “defendieron” el país contra enemigos como los judíos y los comunistas.

Aunque las dos organizaciones compartían la base ideológica, en cuanto a sus medidas al eliminar enemigos, la Triple A fue más violenta que Tacuara. Después del regreso de Perón en el año 1973, la Triple A se transformó en una organización nacional. En comparación con Tacuara, la Triple A tenía una relación mucho más estrecha con el gobierno. La organización recibió órdenes directas de José López Rega, quien había sido secretario personal de Perón y

¹² Además de Joe Baxter, los guerrilleros conocidos como Mario Firmenich, Fernando Abal Medina, Carlos Ramus y Rodolfo Galimberti fueron integrantes de Tacuara, que representaba el nacionalismo peronista después de la derrota del gobierno peronista en 1955. Como resultado, los guerrilleros compartieron un pasado fascista y antisemita por medio del movimiento peronista (Azcona 86).

luego se convirtió en ministro de Bienestar Social después de que Perón asumió la presidencia por tercera vez en 1973. Desde este momento, la Triple A se asemejaba más a la Legión Cívica Argentina de Uriburu en la década de 1930 y la Alianza Libertadora Nacionalista (ALN) durante el primer gobierno de Perón en las décadas de 1940 y 1950. La organización no perdió su importancia política aún después de la muerte de Perón en 1974. Durante la presidencia de Isabel Perón (1974-1976), López Rega continuó utilizando la Triple A para reprimir a la oposición. Entre julio y septiembre de 1974 hubo 220 ataques de la Triple A, incluso 60 asesinatos, 44 víctimas de heridas graves y/o violaciones y 20 secuestros. De 1973 a 1976, la Triple A ejecutó a más de 900 personas, entre parlamentarios, periodistas, abogados, representantes sindicales, militantes izquierdistas y exiliados latinoamericanos en Argentina (Finchelstein 120).

Por otra parte, también se puede encontrar la influencia de Tacuara en los grupos de izquierda, movimiento que a partir de 1962 se conoce como el Movimiento Nacionalista Revolucionario Tacuara (MNRT). Como indica el título de la organización, se originó de los subgrupos izquierdistas de Tacuara.¹³ En lugar de negar por completo la ideología nacionalista, el MNRT la reformuló manteniendo la idea de una lucha continua contra los enemigos internos y externos del país. Aún antes de la separación completa de Tacuara, el rumbo ideológico del MNRT hacia el peronismo radical y su crítica de otros grupos como contrarrevolucionarios los alejaron del resto de la organización. Según Joe Baxter, había un nacionalismo “viejo” y uno “nuevo”. El militante afirmó que el orgullo “falso” europeísta del nacionalismo viejo había

¹³ Al principio de los años sesenta, Tacuara se dividió en tres grupos según la dirección ideológica. El líder del primer grupo fue Julio Meinville, quien rompió con Tacuara en 1960 siguiendo el nacionalismo ortodoxo. El segundo grupo lo encabezó Alberto Ezcurra, otro nacionalista de derecha. El tercer grupo lo lideraron Joe Baxter y José Luis Nell y luego se volvió en una cuna de grupos izquierdistas como los Montoneros y el ERP (Azcona 86).

impedido la comprensión de la realidad argentina. Con el objetivo de superar las limitaciones del nacionalismo viejo, Baxter argumentó que los argentinos primero deberían romper sus ilusiones y darse cuenta de que su país era un país subdesarrollado y colonizado que no era europeo sino parte del Tercer Mundo (Geobel 357, 364-5). Siguiendo el ideal de la solidaridad del Tercer Mundo, los miembros del MNRT intentaron separar el nacionalismo argentino del fascismo europeo. Creían que el fascismo solo pertenecía a Europa y no se podía trasplantar a Argentina, ya que América Latina, como parte del Tercer Mundo, necesitaba su propia ideología.

Con otros grupos como el Ejército Guerrillero del Pueblo y los Cuadros del 17 de octubre, el MNRT fue uno de los precursores de los Montoneros, los cuales aparecieron en 1970 y se mantuvieron hasta 1979. Además de los Montoneros, una variedad de grupos izquierdistas apareció a comienzos de los setenta: el Frente Argentino de Liberación (FAL), las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Todos los grupos utilizaron la violencia con el propósito de lograr su objetivo, que era la subversión del orden capitalista para fundar una dictadura comunista siguiendo el sistema político de Cuba (Azcona 85). Desde el comienzo, los Montoneros usaron la estrategia doble. Por un lado, deseaban ser la vanguardia político-militar de la nación; por otro, aspiraban a ampliar la base popular para lograr “una Patria Justa, Libre y Soberana” (Azcona 104). Como izquierdistas, los Montoneros anhelaban fundar una sociedad socialista después de destruir el estado capitalista. No obstante, los descendientes de nacionalistas no querían una mera trasplantación del sistema exterior. Los Montoneros creían que una economía independiente y justa solo se lograría mediante un sistema autóctono que respetase la historia y cultura argentina. Inicialmente, sus objetivos fueron la derrota de la dictadura militar y el retorno de Perón. Suponían que el

peronismo era la versión argentina del socialismo nacional y esperaban que el líder lo instauraría al asumir la presidencia. Con el fin de derrocar al gobierno militar, utilizaron tácticas radicales incluso asesinatos y secuestros de civiles y militares. Sin embargo, el líder que regresaba defraudó las expectativas de los Montoneros. La relación con Perón se agravó poco después de su regreso y a finales del año 1974 la mayoría de los miembros de Montoneros pasó a la clandestinidad.

Los Montoneros ganaron mala fama por la ejecución del general Pedro Eugenio Aramburu, el cual gobernó Argentina entre el 13 de noviembre de 1955 y el 12 de octubre de 1958. Aramburu fue el archienemigo de los peronistas porque fue él quien derrocó el gobierno peronista en el año 1955. El general fue secuestrado y asesinado el primero de junio de 1970 por el comando dirigido por Fernando Abal Medina. Después del asesinato, los Montoneros gozaron de un reconocimiento favorable momentáneo por parte del líder. Aunque estaba en Madrid en el exilio, Perón supo del incidente al instante y elogió a los miembros del comando, llamándolos una “juventud maravillosa” (Azcona 95). En febrero de 1971, Perón escribió una carta a “compañeros montoneros”, donde afirmó que “estoy totalmente de acuerdo y encomio todo lo actuado” (Azcona 102). En otra carta a Carlos Maguid, el montonero condenado por el asesinato, el líder exiliado escribió que Carlos y sus compañeros eran “los verdaderos patriotas” (Azcona 102). Recibiendo una serie de reconocimientos, los Montoneros creían que eran la tropa vanguardista del líder. Sin embargo, la situación no era tan sencilla; en efecto, la reacción inicial de Perón al incidente no coincidió con su retórica apasionada. Perón no dijo nada cuando su delegado Jorge Daniel Paladino denunció públicamente la brutalidad de la ejecución. Por su parte, no hizo comentarios sobre el asesinato durante meses y cuando finalmente lo mencionó, eligió la forma de una carta privada que seguramente galvanizaría a los Montoneros sin llamar demasiada atención pública. Aunque los necesitó durante su exilio, ya sabía que una vez que

retomara el poder los Montoneros serían demasiado peligrosos y difíciles de manejar. Desafortunadamente, los Montoneros pensaban que Perón tenía el mismo objetivo que ellos, destruir el orden existente para construir una sociedad socialista.

La ruptura entre las facciones peronistas fue evidente en la masacre de Ezeiza. El 20 de junio de 1973, una gran multitud se congregó alrededor del aeropuerto internacional de Ezeiza para recibir a Perón tras dieciocho años de exilio. Entre esa multitud había grupos izquierdistas incluidos los Montoneros. Curiosamente, el responsable de la seguridad ese día no fue el ministro del Interior Esteban Righi, sino el coronel Jorge Osinde. Desde el punto de vista ideológico el ministro pertenecía al ala de izquierda, mientras que el coronel era parte del ala derecha del partido peronista. Durante todo el día ocurrieron enfrentamientos entre los grupos paramilitares bajo el mando de Osinde y los grupos de izquierda que estaban entre los miles de simpatizantes de Perón. A pesar de los tiroteos sangrientos, no hubo una investigación formal sobre el incidente (Azcona 105). Aunque el presidente mismo no mencionó directamente la masacre, el cambio repentino del mando de Righi a Osinde y la indiferencia del gobierno hacia las víctimas hicieron a los Montoneros dudar de la voluntad de Perón para apoyar a los izquierdistas. A fin de reclamar su posición en el gobierno peronista, los Montoneros decidieron recurrir a la fuerza. El 25 de setiembre de 1973, solo dos días después de la elección presidencial, los Montoneros mataron a José Ignacio Rucci, quien era secretario general de la Confederación General del Trabajo (CGT) (Slipak 347). Al contrario de lo que pretendían, el asesinato marginó totalmente a los Montoneros del gobierno peronista. En particular, el ala derecha tomó ese incidente como una amenaza seria contra ellos.

Al renunciar a recibir el apoyo del gobierno peronista, los Montoneros optaron por consolidar su relación con otros grupos de izquierda. El 12 de octubre de 1973 se realizó la fusión de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y los Montoneros. A diferencia de los

Montoneros, las FAR no creían que la revolución argentina necesitaba una etapa intermedia como el peronismo. De hecho, suponían que Argentina ya estaba preparada para la revolución, puesto que los obreros tuvieron experiencias de lucha contra la clase capitalista gracias a los sindicatos poderosos. Por otro lado, había similitudes ideológicas entre las dos organizaciones. Sobre todo, ambos defendieron el uso de las armas para ganar la guerra revolucionaria. Además de la justificación de violencia, compartieron la ideología antiimperialista. Se encuentra esa ideología en los estatutos de la Acta de Unidad: “Que el momento político se caracteriza por una creciente ofensiva del imperialismo yanqui tendiente a sofocar nuestro proceso de Liberación para perpetuar la dominación y la explotación de nuestro pueblo” (Azcona 106). Para ellos, la liberación verdadera significaba el escape del dominio imperialista—en especial, de los Estados Unidos. En efecto, las FAR apoyaban no solo a los militantes argentinos sino también a los guerrilleros latinoamericanos creyendo en la posibilidad de una revolución latinoamericana bajo la bandera del antiimperialismo.

La opresión hacia las organizaciones izquierdistas se empeoró tras la muerte de Perón el 1 de julio de 1974. El asesor principal de la nueva presidenta María Estela Martínez de Perón fue José López Rega, quien no dudó en sofocar cualquier forma de oposición utilizando no solo la fuerza oficial del gobierno sino también los grupos paramilitares de derecha como la Triple A. Finalmente, en septiembre de 1974 los Montoneros decidieron pasar a la clandestinidad. Sin embargo, no abandonaron por completo el sueño de la revolución y continuaron la lucha armada. Con el fin de mejorar la capacidad de las operaciones militares, decidieron establecer una alianza estratégica con el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP).¹⁴ A diferencia de los

¹⁴ En el quinto congreso, en julio de 1970, el PRT decidió crear un ala armada que serviría para la guerra revolucionaria. En septiembre de 1970, el ERP asaltó la comisaría 24 de Rosario y asesinó a dos policías en el atentado. El 10 de abril de 1972, el ERP ejecutó al

Montoneros, desde el inicio el ERP tuvo coloración comunista como parte del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Como las FAR, el ERP criticó al peronismo desde la perspectiva marxista. Según el ERP, el peronismo es una medida populista que engaña a la clase obrera con falsas esperanzas sin capacidad ni voluntad de destruir el capitalismo. A pesar de las diferencias ideológicas, el ERP decidió formar una alianza con los Montoneros para sobrevivir. Pese a sus esfuerzos, se hizo más difícil para los guerrilleros, que carecían de mano de obra y recursos, derrotar a los militares y paramilitares apoyados por el gobierno. El ataque del 23 de diciembre de 1975 fue la última operación militar conjunta de los Montoneros y el ERP. La alianza atacó al Regimiento 601 en Monte Chingolo, pero la operación acabó en fracaso dejando unos cien guerrilleros muertos (Azcona 110).

A principios de 1976, la situación política de Argentina cambió drásticamente. El 16 de marzo de 1976, el almirante Emilio Massera habló en privado con el embajador de los Estados Unidos, Robert Hill. Explicando los planes de los militares, Massera pidió ayuda al embajador “como un amigo” (Veigel 46). Aunque no se opuso al golpe, el embajador trató de distanciarse del evento. Como parte de esta estrategia, Hill salió de Argentina antes del golpe. El 23 de marzo, el ejército ocupó estaciones de televisión, cerró los puertos y tomó el control de Ezeiza, el aeropuerto internacional de Buenos Aires. El día siguiente, los militares detuvieron a la presidenta Isabel Perón y declararon el inicio del “Proceso de Reorganización Nacional” (Veigel 47). El gobierno militar utilizó las tácticas violentas de las guerrillas de izquierda como excusa para legitimar el terrorismo de Estado. En particular, los militares culparon a dos grupos guerrilleros del desorden político y social: los Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo. Entre marzo de 1973 y octubre de 1974, los militares identificaron

general Juan Carlos Sánchez en una operación conjunta con las FAR (Campos 189-90).

44 asesinatos perpetrados por guerrilleros izquierdistas. Además, el gobierno militar afirmó que el número oficial de los crímenes cometidos por guerrilleros era mucho menos que el número verdadero porque en muchos casos las víctimas no los informaron por temor a represalias (Sheinin 35).

Efectivamente, el argumento fue la excusa utilizada por el gobierno militar reiteradamente para exagerar la amenaza de los terroristas de izquierda. Por otro lado, los militares sostuvieron que el debilitamiento de la actividad terrorista tras el golpe se debió a la huida de líderes terroristas del país. Afirmaron que aún después de su salida los exiliados siguieron siendo una amenaza para la seguridad nacional, dado que apoyaron a los subversivos domésticos. La teoría también ofreció a los militares una excusa para las “desapariciones”, sugiriendo que los desaparecidos podrían abandonar el país voluntariamente junto con otros subversivos (Sheinin 37). De hecho, después del retorno a la democracia dicho argumento del gobierno militar se reveló infundado debido a la evidencia que muestra el hecho de que los guerrilleros de izquierda no eran una fuerza amenazadora poco después del golpe. En 1976, las guerrillas izquierdistas ya no tenían capacidad de realizar un ataque frontal contra los militares ni los paramilitares apoyados por el gobierno militar. Solo contaban con medios militares como ataques esporádicos con bombas, los que tuvieron un efecto limitado aislado del público. Además, la falta de una estrategia nacional causó fracasos repetidos y el número de guerrilleros disminuyó rápidamente (Scorer 45). A pesar de la disminución del movimiento guerrillero, los militares siguieron recalcando la amenaza del enemigo nacional como un pretexto para la represión violenta a los civiles.¹⁵

¹⁵ Los golpistas tenían un sentido más amplio con respecto a la idea de “amenaza del enemigo”. Para los militares el enemigo era no solo lo tangible como las guerrillas sino también una “idea” contra Dios y la nación cristiana. Según Videla, la Junta estaba luchando contra una “conspiración contra la civilización” (Finchelstein 126). Cuando usó el término

En este capítulo, he investigado la trayectoria histórica de la clase militar argentina. En primer lugar, he estudiado la formación de la clase militar siguiendo la historia de la expedición militar llamada la “Campana al Desierto”. Durante el gobierno de Julio Roca, los beneficiarios principales de la conquista fueron los inversionistas que financiaron la campana y los militares que recibieron las tierras a cambio de su servicio. A través de la campana, los inversionistas y militares formaron una oligarquía de clase propietaria. Luego, la situación cambi3 debido a la ola inmigratoria a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX. Ante el cambio social, las 3lites tradicionales compuestas por capitalistas y militares consideraban a los inmigrantes una amenaza al sistema corporativista que ellos habían construido.

La ampliación del sufragio por la ley Sáenz Peña del año 1912 convirti3 a los inmigrantes en nuevos votantes. El triunfo electoral del Partido Radical en el año 1916 fue una representación del anhelo de los que deseaban el ascenso social. La victoria radical en las elecciones durante los años veinte mostr3 el hecho que las 3lites eran, de hecho, la minoría de la sociedad argentina. Sin medidas para ganar las elecciones, las 3lites conservadoras decidieron recurrir a la fuerza. En fin, el presidente constitucional Yrigoyen fue derrocado por el primer golpe de Estado y el general Uriburu asumi3 la presidencia. A causa de las pol3ticas corporativistas, durante el gobierno uriburista se exacerbaron el nepotismo y la corrupci3n a nivel nacional. En breve, despu3s del derrocamiento de Yrigoyen no hab3a l3deres pol3ticos que prestaron atenci3n a los que no pertenec3an a la clase dominante.

Por consiguiente, la aparici3n de Per3n a mediados de los cuarenta fue un choque

“civilizaci3n”, el general se refiri3 a la civilizaci3n occidental con base en el cristianismo. De hecho, los militares argumentaron que, despu3s de que Europa hab3a abandonado su tradici3n cat3lica, Argentina se convirti3 en el 3ltimo basti3n del “esp3ritu occidental” en nombre de Dios (Finchelstein 149).

fundamental que sacudió el ámbito político argentino. Efectivamente, Perón ya había comenzado su programa social cuando fue secretario de Trabajo y Previsión. Durante su gobierno (1946-1955), Perón continuó dictando una serie de políticas sociales que sirvieron para mejorar el bienestar de la clase obrera. Su esposa, Eva Duarte, también participó en los programas sociales. De hecho, la Fundación Eva Perón fue una de las fuerzas principales que realizaron las reformas sociales. Irónicamente, su estatus como ícono peronista se demostró por el robo de su cuerpo, cometido por los golpistas que derrocaron el segundo gobierno de Perón. No obstante, no cesó el movimiento peronista aún después del derrocamiento. Tacuara fue el organismo peronista más importante de esa época. Como el propio peronismo, la organización incluía una amplia gama de ideologías, desde la ultraderecha a la izquierda extrema. Después, los integrantes de Tacuara se convirtieron en fundadores de los organismos tanto de derecha y como de izquierda, incluso la Triple A, los Montoneros y el ERP.

Tras la muerte de Perón, el desorden social se empeoró por la ausencia de la figura mediadora. Mientras la presidenta no podía dominar la situación, José López Rega, “el brujo”, tomó el control del gobierno.¹⁶ El 24 de marzo de 1976, estalló el golpe de Estado que derrocó a la presidenta Isabel Martínez de Perón. Similar al gobierno uriburista, durante la última dictadura se agravó el favoritismo por parte del sistema corporativista. En particular, los empresarios vinculados al gobierno militar ejercieron influencia para representar su interés de manera desproporcionada. Como resultado, la deuda nacional se multiplicó, mientras que se redujo la carga del sector privado. Dicho de otro modo, la cantidad enorme de la deuda nacional fue un resultado del corporativismo que benefició a la oligarquía sin considerar la economía nacional.

¹⁶ En el siguiente capítulo, investigaré de una manera más detallada al ministro López Rega y su relación con la Triple A.

Como he visto en el gobierno uriburista, el sistema corporativista debe ser excluyente y, en consecuencia, tiene una característica xenófoba en su forma extrema. Efectivamente, la idea de “contaminación” fue central para la ideología del gobierno militar. Los militares fueron representados como un núcleo de pureza que no había sido contaminado por el comunismo. Aunque en realidad la mayoría de las víctimas fueron ciudadanos argentinos, la dictadura insistió en que el enemigo era en gran parte agitadores extranjeros y, por lo tanto, no era un argentino “verdadero”. Con el fin de crear una sociedad perfectamente homogénea, fue necesario eliminar por cualquier medio los elementos heterogéneos. Se encuentra el origen del odio extremo a la otredad en esa visión dicotómica del mundo.¹⁷ Sin embargo, la otredad no es el objeto de exclusión sino de inclusión, dado que es un elemento indispensable de la sociedad civil.

¹⁷ La noción dicotómica viene de la ideología nacionalista, la que entiende la política moderna como una lucha religiosa entre el bien y el mal. Esta noción crea una actitud extremadamente antagónica hacia el supuesto “enemigo”. Efectivamente, los nacionalistas afirmaron que los argentinos católicos debían organizarse para luchar contra el comunismo, ya que los seguidores de Stalin eran la encarnación del diablo (Finchelstein 44). Al llamar a su enemigo el enemigo de Dios, aseguraron su posición como siervos de Dios. Durante la última dictadura, entre los militares el nacionalismo cristiano fue la ideología central, que legitimaba la intervención “sagrada” de las fuerzas armadas en la política (Finchelstein 144). Desde esa perspectiva, la violencia puede ser ética si el soldado está dispuesto a enfrentar su propia muerte, la forma suprema del sacrificio por Dios. La característica religiosa del nacionalismo argentino funcionó como un elemento poderoso para galvanizar a los soldados de menor rango. La idea de “guerra santa” para defender a Dios y los valores cristianos fue una motivación ideológica bastante sencilla de entender para todos.

1.2. El terrorismo de Estado argentino y la lucha por la justicia

En esta sección, examino la trayectoria del terrorismo de Estado y la lucha por la justicia. A diferencia de la presunción popular, la violación sistemática de los derechos humanos ya había empezado durante el tercer peronismo bajo el gobierno de Isabel Perón. A fin de investigar los delitos cometidos durante ese período, me concentraré en averiguar las conexiones en la organización parapolicial Triple A y el ministro de Bienestar Social José López Rega. Mientras la organización usó la “depuración” del peronismo como un pretexto de la represión violenta, el gobierno militar utilizó la presencia de los “subversivos” como una excusa para implantar el terrorismo de Estado. Sin embargo, después de una somera indagación se puede concluir que ese argumento no fue nada más que un subterfugio, tomando en cuenta que ya no había muchos militantes en el momento del golpe de estado de 1976. Las medidas represivas de la dictadura incluyeron el asesinato, el secuestro, la tortura, la violación y el robo de niños. La apropiación de los hijos de desaparecidos fue uno de los delitos más atroces de la dictadura militar. Aún antes de la derrota de la dictadura, en 1983, hubo organizaciones de derechos humanos que lucharon contra el gobierno militar para encontrarlos. En cuanto a ese asunto, indago en el activismo de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, las cuales fueron un altavoz de derechos humanos a nivel internacional. Por otra parte, en los años noventa apareció una agrupación compuesta por la generación de los hijos. Siguiendo los pasos de las madres y abuelas, los H.I.J.O.S. lucharon contra la impunidad a fin de lograr la justicia judicial y social. Al profundizar en su activismo, analizo el “escrache”, un acto performativo que tiene una significación política, social y cultural. Asimismo, investigo la historia de la legislación con respecto a la justicia judicial contra los represores y la reparación para las víctimas. En especial, estudio la discusión respecto a la reparación económica entre las organizaciones de derechos humanos. Además de la polémica en torno a la reparación, la conmemoración de la guerra de

las Malvinas nos mostrará la dificultad de recordar el pasado que todavía afecta el presente.

Aunque el gobierno militar usó la presencia de los militantes izquierdistas como un pretexto de la represión política, no había muchos militantes existentes en el momento del golpe de Estado. En efecto, aún antes del derrocamiento del gobierno de Isabel Perón ya había comenzado la represión, que fue dirigida por el ministro de Bienestar Social José López Rega. Con el fin de someter a los “subversivos”, López Rega utilizó la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A) como su escuadrón de la muerte. Según la Comisión Nacional de Desaparición de Personas (CONADEP), hay alrededor de mil denuncias de desapariciones perpetradas durante el tercer peronismo (1973-1976) (Rostica 24). Además de los organismos paraestatales, la policía fue responsable de una represión sangrienta de los militantes izquierdistas. En particular, la policía de la provincia de Buenos Aires tenía mala fama por sus medidas violentas. Según el diario *Noticias*, la policía bonaerense asesinó a 302 personas en 1973, mientras que el número total de muertos fue de 422 por acción policial en Argentina ese año (De la Torre 181). En otras palabras, la policía bonaerense fue responsable del más de 70 por ciento de los muertos.

Al investigar la trayectoria de la Triple A, se puede dividir la historia de dicha organización en tres etapas: la etapa formativa, la etapa culminante y la etapa de desintegración (De la Torre 164). La Triple A se fundó a finales de 1973 con el apoyo del Ministerio de Bienestar Social liderado por José López Rega. Con el pretexto de la purificación ideológica del peronismo, la organización atacó a otros peronistas incluso los dirigentes de sindicatos peronistas. Por ejemplo, el 25 de septiembre asesinaron a José Ignacio Rucci, dirigente sindical de la Unión Obrera Metalúrgica (UOM). Otro ataque importante de esa etapa fue el atentado al senador radical Hipólito Solari Yrigoyen del 21 de noviembre de 1973, aunque el atentado fue un fracaso por un error de colocación del explosivo en el coche del senador (De la Torre

166). Por su parte, la Triple A siguió amenazando a los opositores, incluso a diputados, sacerdotes y militantes.¹⁸

La segunda etapa de la Triple A empezó con la muerte de Perón y acabó con la caída de López Rega. Tras la muerte de Perón del 1 de julio de 1974, la represión se agravó por la falta de una figura mediadora. Además de los ataques a subversivos individuales, se intensificó la represión sistemática contra las instituciones educativas. En particular, las universidades públicas fueron el objetivo principal de la opresión. En agosto de 1974, el nuevo ministro de Educación Oscar Ivanissevich estableció una estrategia de eliminación de subversivos en el ámbito universitario como su misión prioritaria. Ivanissevich reemplazó a los rectores izquierdistas por los interventores nombrados por el Ministerio. Estos interventores despidieron a los trabajadores “subversivos” e impidieron la actividad estudiantil (De la Torre 173).

Sin embargo, no duró mucho la etapa culminante de la Triple A. Desde el principio, la organización siguió el mismo destino que su líder, López Rega. Cuando se acabó su fortuna política, la organización también perdió su poder. El 11 de julio de 1975, López Rega renunció a su cargo de ministro. El mismo día, el abogado Miguel Ángel Radrizzani Goñi denunció a la Triple A. Ante la posibilidad del castigo judicial y la presión militar, el 19 de julio López Rega salió del país (De la Torre 176-7). Después de la salida de López Rega, los militares tomaron el control del proceso de “depuración” del peronismo. En suma, la última etapa de la Triple A comienza con la renuncia de López Rega y termina con el derrocamiento del gobierno peronista

¹⁸ En enero de 1974, enviaron una amenaza de muerte a los diputados que no coincidían con la reforma del Código Penal. En el mismo mes, se emitió una lista negra que incluía al obispo Luis Angelelli, al líder del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) Roberto Santucho y a los dirigentes sindicales Agustín Tosco (el gremio de Luz y Fuerza) y Raimundo Ongaro (el gremio de los trabajadores gráficos) (De la Torre 170).

en marzo de 1976.

Durante su etapa culminante, la Triple A fue responsable de miles de violaciones a los derechos humanos. Siguiendo las órdenes de López Rega, el Ministerio de Bienestar Social sistemáticamente facilitó los delitos de la organización. El Ministerio proporcionó a la Triple A tanto recursos económicos como armas que se pasaron de contrabando desde Paraguay. El Ministerio también ofreció lugares para guardar las armas y vehículos armados. Al obtener información sobre los subversivos, el sector de información de la Triple A la anunció al Ministerio para recibir órdenes sobre el operativo de detención. Durante el operativo, los agentes escondieron su verdadera identidad. Por lo tanto, gritaban “Policía Federal” al detener a las víctimas. Las puertas de sus camionetas indicaban “Ministerio del Interior” o “R. 2 Sec. Inteligencia”. Después de la detención, se encapuchaba a las víctimas y se les introducía en camionetas. Había cámaras de tortura en el edificio del Ministerio, donde los detenidos eran torturados mediante golpes o picana eléctrica u otros procedimientos. Cuando se decidía la ejecución del detenido, los torturadores quemaban todos los objetos que podían servir para identificar a la víctima. Antes de la ejecución, inyectaban clorpromazina al detenido y lo trasladaban a las afueras, como por ejemplo a los bosques de Ezeiza. Al llegar a un sitio secreto, el detenido era ejecutado por fusilamiento. Todos participaban en el disparo porque los dirigentes de la Triple A pensaron que todos debían transformarse en culpables a fin de mantener el silencio de todos los participantes. Tras la ejecución, la víctima era arrojada a una fosa con una bolsa de cal, agua y ácido muriático (Rostica 26).

Además de torturas y asesinatos, la Triple A fue culpable de atentados con bombas, secuestros y violaciones de mujeres. Aunque los terroristas del Movimiento Peronista Montoneros y del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) fueron el blanco principal de la Triple A, la organización parapolicial también atacó a estudiantes y profesores universitarios,

dirigentes sindicales, abogados, periodistas y artistas, entre otros. Entre agosto y septiembre de 1974, hubo 60 muertos, 20 secuestrados y 220 heridos perpetrados por la Triple A. También se produjeron atentados con bombas que derribaron el edificio de la Asociación Gremial de Abogados, la central del diario *Noticias* y la casa del rector interino de la Universidad de Buenos Aires. Además de *Noticias*, se atacaron otros diarios como *La Tarde*, *El Atlántico*, *La Voz del Interior*, *El Día*, *La Gazeta* y *El Intransigente*. Por medio de la televisión nacional la Triple A condenó los diarios *El Cronista Comercial* y *La Opinión*, sosteniendo que eran defensores de los terroristas, junto con *El Mundo* y *Noticias*, acusados de ser protectores del ERP y de los Montoneros, respectivamente (Rostica 27-8).

La represión violenta a los militantes izquierdistas continuó durante el régimen militar. A pesar de los intentos del gobierno militar para legitimar la violencia, la “guerra sucia” no fue nada más que terrorismo de Estado, una guerra contra sus propios ciudadanos.¹⁹ Al contrario del argumento del gobierno militar, los crímenes no fueron aleatorios, sino que fueron cuidadosamente planeados por los oficiales militares de alto rango. Durante la última dictadura (1976-1983), los militares sistemáticamente secuestraron, torturaron y asesinaron a más de 10.000 ciudadanos argentinos, así como de otras nacionalidades, europeos y latinoamericanos.²⁰ Asimismo, entre 1974 y 1983 más de 1% de la población argentina

¹⁹ Es difícil decidir el nivel general de conocimiento que tuvo un ciudadano argentino en cuanto a la represión violenta. Había gente que trabajaba cerca de los centros de detención sin conocer las atrocidades cometidas por los militares. Por ejemplo, un empleado de la Comisión Nacional de Energía Atómica afirmó que hasta el fin de la dictadura no tuvo ninguna idea del uso verdadero de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), uno de los centros de detención clandestinos más atroces, aunque la Escuela se ubicaba al otro lado de la Comisión (Sheinin 32). En otras palabras, es peligroso plantear una hipótesis binaria que divide a los argentinos en dos grupos, los que sabían de los crímenes y los que no sabían.

²⁰ Evito dar la cifra precisa del número máximo de víctimas. Con respecto al número de los desaparecidos, la CONADEP es todavía la fuente más confiable, que nos da el número mínimo de desaparecidos con la lista de personas cuya desaparición ha sido denunciada.

abandonó su país por causas políticas (Jensen y Lastra 162). Para cubrir sus crímenes, la dictadura oficialmente clasificó a las víctimas como los “desaparecidos”. Por eso, la palabra “desaparición” se convirtió en el eufemismo para los secuestros y asesinatos por el estado. En muchos casos, los desaparecidos fueron confinados en centros de detención clandestinos, donde sufrieron tratos inhumanos incluso torturas y ejecuciones sin juicio (Finchelstein 122).

La última dictadura no solo hizo “desaparecer” a los subversivos; también hizo desaparecer a sus hijos. Entre todos los crímenes cometidos por la dictadura, la apropiación de niños se considera como uno de los actos más atroces. Según la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo, más de quinientos niños fueron desaparecidos o apropiados (Villalta 299). En *Nunca Más* (1984), se encuentra un testimonio que describe el proceso de apropiación de los niños. El testigo señala que los apropiadores trataron a los niños como botines de guerra: “Los represores que arrancaron a los niños desaparecidos de sus casas o de sus madres en el momento del parto decidieron de la vida de aquellas criaturas con la misma frialdad de quien dispone de un botín de guerra” (CONADEP 299). Las parejas que adoptaron a los niños robados tenían estrechos vínculos con los militares.

Pese a la cruenta represión, hubo grupos activistas de derechos humanos que lucharon contra el gobierno militar aún antes de la caída de la dictadura, como las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo. Fundadas en 1977, ambas organizaciones reunían a madres de desaparecidos y abuelas de niños apropiados por los militares. Las primeras integrantes de las Madres se conocieron mientras trataban de buscar información sobre sus hijos desaparecidos en las

Según la última versión del informe, el número total de desapariciones es 9.089. Es un número mayor que 8.961, el número original publicado en el año 1984. Aunque la cifra de 30.000 víctimas ha sido bien conocida, es una cifra sugerida a principios de los ochenta sin suficientes recursos para respaldar el cálculo. Sin embargo, es cierto que el número verdadero de víctimas sería superior al de la CONADEP, sobre todo si añadimos otras víctimas además de los desaparecidos.

oficinas públicas y comisarías. Luego, decidieron reunirse semanalmente en la Plaza de Mayo para compartir información. El 30 de abril de 1977 las Madres marcharon por primera vez en la Plaza de Mayo de Buenos Aires. Más adelante, trasladaron el día de sus marchas semanales al jueves. El 21 de noviembre de 1977, un grupo de mujeres que buscaban no solo a sus hijos sino también a sus nietos decidió empezar a reunirse por separado. Posteriormente, las mujeres se convirtieron en las Abuelas de Plaza de Mayo. Al principio, el gobierno militar no prestó atención a las Madres y las Abuelas, llamándolas “las locas de Plaza de Mayo” (Zarco 237). Sin embargo, solo unos meses después, los militares comenzaron a reconocerlas como una amenaza al régimen. En diciembre de 1977, detuvieron a uno de sus miembros incluso a Azucena Villaflor, quien fue asesinada pocos días después del secuestro. Sin embargo, la represión militar no pudo impedir el aumento del movimiento. Siguiendo al primer grupo de las Madres en Buenos Aires, desde finales de la década de 1970 hasta principios de la de 1980 aparecieron varios grupos de las Madres en distintas regiones argentinas, compartiendo una identidad colectiva como madres de desaparecidos.²¹ Las reuniones iniciales de las Madres en la Plaza de Mayo fueron fundamentales para la formación de una gran red de madres en todo el país. Hubo madres que visitaron Buenos Aires desde las provincias del interior solo para conocer a otras madres de desaparecidos. En consecuencia, la Plaza de Mayo se volvió en un

²¹ En el año 1984, además del grupo de Buenos Aires ya había veintiún grupos de las Madres en Argentina, incluso grupos en las ciudades de Mendoza, La Rioja, Catamarca, Ledesma, Calilegua, Salta, Concordia, Río Cuarto, Mar del Plata, Zárate, Quilmes, Punta Alta, Bahía Blanca, Galeguaychú, La Plata, Tucumán, Ayacucho, Junín, Lomas de Zamora y San Juan (Bosco 348). En la ciudad de Mar del Plata, las mujeres que se identificaban como Madres de Plaza de Mayo tenían reuniones desde 1977, aunque la fundación oficial como una sección de las Madres se realizó en octubre de 1984. Asimismo, las madres de desaparecidos en la ciudad de Mendoza se reunieron por primera vez en 1978, a pesar de que su grupo no se convirtió en una sección oficial de las Madres hasta 1982. En la ciudad de Tucumán, las madres de desaparecidos comenzaron a reunirse en 1980 aunque oficialmente se incorporaron a las Madres en 1981 (Bosco 350).

lugar donde no solo las madres podían intercambiar información sobre sus hijos desaparecidos, sino también encontrar a alguien que pudiera comprender su dolor.

Las Madres y las Abuelas también participaron en el proceso político de la transición a la democracia. Por ejemplo, exigieron justicia en cuanto al asunto de los desaparecidos a los políticos de la Multipartidaria (Zarco 238).²² Asimismo, sus esfuerzos contribuyeron a la incorporación de los artículos 7, 8 y 11, denominados los “artículos argentinos”, en la Convención de los Derechos de Niños, Niñas y Adolescentes. Esos artículos abordan las políticas de adopción resaltando la importancia de mantener los vínculos biológicos para la identidad de un niño, el que tiene derecho de tener conocimiento de esos vínculos (Gatti 363). Con el tiempo, la lucha de las Madres se transformó de una lucha personal en una lucha colectiva. Se puede observar este cambio en los pañuelos blancos de las Madres. Al inicio del movimiento, las Madres se amarraban los pañuelos con el nombre de sus hijos y el día de su desaparición. En 1984, la consigna colectiva de las Madres se convirtió en la frase bordada en los pañuelos: “Aparición con vida” (Marcos 96). El cambio muestra la dirección de las Madres, de la lucha individual a colectiva.

Cuando el presidente Menem dictó los indultos que beneficiaron a los represores militares, las Madres organizaron una campaña pública bajo la consigna “No debemos olvidar ni perdonar”. Además de dicho lema, plantearon interrogantes al estado, parafraseando su pregunta inicial “dónde están nuestros hijos”: “¿Sabe Ud. dónde están ahora los asesinos de nuestros hijos?, ¿dónde viven?, ¿qué cargos ocupan?” (D’ Antonio 10). En 1981 las Madres

²² La inauguración de la Multipartidaria Nacional en julio de 1981 permitió a los partidos civiles hacer actividades políticas. La Multipartidaria representó cinco partidos políticos: Unión Cívica Radical (UCR), Partido Justicialista (PJ), Movimiento de Integración y Desarrollo (MID), Partido Intransigente (PI) y Partido Demócrata Cristiano (PDC). Por lo general, la Multipartidaria se consideró como la etapa inicial de la transición (Baeza Belda 180).

organizaron la primera Marcha de Resistencia, una manifestación que continuó durante 24 horas. Con el tiempo, las Marchas se transformaron en una campaña en cuanto a la defensa de los derechos humanos en general (Raimondi 162). Como símbolo de la resistencia, las Madres de Plaza de Mayo no solo afectó a los organismos argentinos, sino también a los de otros países, incluso a las organizaciones de madres de desaparecidos por el terrorismo de Estado en América Latina y África, madres de las víctimas de mafias en Italia, madres palestinas de las víctimas del ejército israelí y madres de presos kurdos (D' Antonio 13-4). En suma, las Madres de Plaza de Mayo inspiraron a otras madres de las víctimas de la violencia estatal en todo el mundo, mostrándoles una forma de resistencia de manera pacífica pero poderosa. Las Madres también simpatizan con las otras madres del mundo, dado que “El otro soy yo” y su lucha es “la lucha de la humanidad misma, la afirmación de la vida por encima de todo” (De Bonafini, “Redención” 785).

En el año 1985, las Madres de Plaza de Mayo se dividieron en dos grupos con respecto a su posición sobre la exhumación de fosas comunes. Por un lado, había las que rechazaron las exhumaciones; por otro, había las que apoyaron los desenterramientos para encontrar la prueba de tortura y asesinato. El primer grupo formó la Asociación Madres de Plaza de Mayo (Asociación Madres) y el segundo grupo estableció las Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora (Madres-Línea Fundadora). Entre los dos grupos, las Abuelas optaron por alinearse con las Madres-Línea Fundadora porque también apoyaron cualquier medida necesaria para descubrir la identidad de los desaparecidos y los delitos relacionados con su desaparición (Pauchulo 30). A pesar de sus diferencias, los tres grupos continuaron juntos actividades como las rondas en la Plaza de Mayo y las Marchas de la Resistencia hasta el año 2006 (Zarco 239).²³

²³ En 2006 la Asociación Madres decidió dejar de participar en la Marcha de Resistencia, una marcha anual iniciada en 1980 para protestar por la violación de los derechos humanos del

En particular, la Asociación Madres de Plaza de Mayo, liderada por Hebe de Bonafini, mantuvo una actitud más intransigente con respecto a las medidas de conmemoración de los desaparecidos. Por ejemplo, la Asociación se opuso a la fundación del Parque de la Memoria, incluso al establecimiento de monumentos con nombre de los desaparecidos en ese parque. Según la Asociación, los monumentos significaban el enterramiento simbólico de los desaparecidos junto con sus luchas (Marcos 96). En vez de recordatorios públicos como los monumentos, la Asociación planteó una medida de conmemoración que serviría para continuar la lucha revolucionaria que sus hijos habían empezado.²⁴ Desde esta perspectiva, la Asociación construyó escuelas y viviendas en los barrios empobrecidos a fin de luchar con los marginados. También pusieron sus esfuerzos en la educación, tratando de fomentar la solidaridad entre grupos oprimidos por medio de periódicos, libros, seminarios y su propia institución educativa, la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo.

Siguiendo los esfuerzos de la sociedad civil, el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989) empezó a investigar los crímenes perpetrados por los militares durante la última dictadura. Fue inesperado el resultado de las elecciones presidenciales del 30 de octubre de 1983. Al ganar el

estado. La Asociación Madres argumentó que terminarían su participación en esa marcha porque “el enemigo ya no está en la Casa Rosada” (Pauchulo 32).

²⁴ El concepto de la Asociación con respecto a conmemoración se basa en una noción de “memoria fértil”, la que reivindica la vida en lugar de la muerte (Marcos 97). Siguiendo esa noción, las Madres de la Asociación rechazaron una medida tradicional de conmemoración como monumentos y eligieron una medida que servía para continuar la “vida” de sus hijos, o sea, sus ideales revolucionarios. Como señala Débora D’ Antonio, las Madres de la Asociación siguen luchando para unir los combates de sus hijos con sus luchas de hoy (9). Efectivamente, en su artículo Hebe de Bonafini afirma: “Cuando parí a mis hijos, la vida que valía, era la de ellos. Descubrí con esa creación mágica que lo único y más importante es la vida de ellos y ellas [...] Cuando los desaparecieron, se produjo intensamente un nuevo parto, pero diferente. Ellos y Ellas nos parieron a nosotras en conciencia, en la lucha, y nos guiaron a la plaza. Así nacimos las Madres, que luego seríamos llamadas, Madres de Plaza de Mayo” (“Redención” 784).

52 por ciento del voto popular contra el 40 por ciento de Ítalo Luder, Raúl Alfonsín dio a los peronistas su primera derrota en las elecciones populares. Aún después de asumir la presidencia, Alfonsín tuvo que lidiar con la lucha interna entre las facciones de su partido. Por lo general, los radicales se dividieron en tres grupos según sus posiciones ideológicas.²⁵ El grupo alineado con el presidente, el movimiento de Renovación y Cambio, fue centroizquierdista y quiso seguir el modelo socialdemócrata europeo.²⁶ La Junta Coordinadora Nacional de la Juventud Radical, aún más a la izquierda, también apoyó al presidente. La principal oposición interna fue el sector de centroderecha llamado Línea Nacional. Entre sus miembros había figuras políticas como Eduardo Angeloz, el gobernador de Córdoba y el futuro candidato presidencial en 1989, y el futuro presidente Fernando De la Rúa.

Debido al apoyo del sector izquierdista del partido, Alfonsín pudo acelerar la investigación y el procesamiento de los acusados por las violaciones de derechos humanos. La creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) y una serie de juicios sobre los miembros de la Junta Militar fueron los logros importantes del gobierno de

²⁵ Se puede encontrar en su historia la razón por la que la UCR abarca el espectro político de la izquierda a la derecha. Cuando se fundó a fines del siglo XIX (1891), el partido radical representó los intereses de inmigrantes, obreros y la clase media antes de la Primera Guerra Mundial. Poco después de la guerra, los radicales abandonaron sus raíces laborales y cambiaron su posición en pro de la clase media. Después de la Segunda Guerra Mundial, el peronismo asumió la causa de la clase obrera defendiendo el interés de los que emigraron del interior de Argentina a Buenos Aires. Durante el régimen peronista y militar, el partido radical criticó las tendencias autoritarias de ambos gobiernos como defensor de la democracia liberal. En particular, Raúl Alfonsín fue conocido en la década de 1970 como un demócrata liberal y obtuvo el apoyo de los votantes radicales de la clase media urbana (Sheinin 95).

²⁶ En el año 1972, Raúl Alfonsín fundó dentro del partido radical un movimiento progresista llamado el movimiento Renovador. Luego, el sector fue denominado el movimiento de Renovación y Cambio. El movimiento de Alfonsín fue un grupo disidente de la Línea Nacional liderado por Ricardo Balbín. De hecho, Alfonsín y sus simpatizantes ya fueron opositores de Balbín aún antes de formar un sector independiente. Ellos condenaron a Balbín por su posición pasiva en cuanto al golpe contra el presidente Arturo Illia en 1966 y a la subsiguiente dictadura de Juan Carlos Onganía (Basombrío 379).

Alfonsín. El objetivo de la CONADEP fue la investigación de las violaciones a los derechos humanos por parte del gobierno militar. Posteriormente, sus hallazgos fueron utilizados como prueba en los juicios contra los responsables. A fines de 1983, el gobierno de Alfonsín solicitó a la CONADEP que investigara e informara en el plazo de seis meses en cuanto a las desapariciones y otras atrocidades durante la última dictadura. En la indagación participaron los intelectuales destacados como la periodista Magdalena Ruiz Guinazú, el novelista Ernesto Sábato, el rabino Marshall Meyer y el cardiólogo René Favoloro. Al terminar la investigación la Comisión publicó su informe, que consistió en testimonios de miles de testigos, como un libro titulado *Nunca Más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (1984). El libro de dos volúmenes contenía el texto original del informe de la CONADEP entregado al presidente Alfonsín, así como una lista de los desaparecidos y los centros de detención clandestinos.²⁷ *Nunca Más* se convirtió en un éxito de ventas tan pronto como salió a la venta. A finales de 1984, *Nunca Más* ya publicó tres nuevas ediciones además de la primera edición de 40.000 ejemplares. En el año 1987, había ocho ediciones y se vendieron más de 225.000 ejemplares (Sheinin 104).

La CONADEP concluyó que los militares realizaron una campaña organizada de secuestros y asesinatos durante la última dictadura. A diferencia del reclamo de los oficiales, quienes sostuvieron que no conocían los detalles de la violencia de campo, la Comisión encontró pruebas que demostraron la gestión por parte de oficiales de alto rango. En muchos casos, los comandantes de las unidades militares responsables de los crímenes personalmente emitieron las órdenes de detención y recibieron información detallada sobre el estado de los

²⁷ Según el informe, había 340 centros de detención clandestinos durante la dictadura militar (Sheinin 100).

presos (Sheinin 130-1). De hecho, es lógico suponer que el comandante habría conocido la situación detallada bajo su jurisdicción, ya que fue él quien decidió la liberación de los cautivos. Con base en la investigación, Alfonsín solicitó al Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas llevar a Jorge Rafael Videla, Roberto Eduardo Viola, Leopoldo Fortunato Galtieri, Emilio Eduardo Massera, Armando Lambruschini, Jorge Isaac Anaya, Orlando Ramón Agosti a juicio por su liderazgo durante la dictadura militar. Sus cargos se basaban en las violaciones de la ley militar y la constitución. El tribunal federal condenó a Jorge Videla a cadena perpetua por 66 cargos de homicidio, 4 cargos de tortura con resultado de muerte, 93 cargos de tortura, 306 cargos de secuestro y 26 cargos de robo. Emilio Massera también fue condenado a cadena perpetua, Orlando Agosti fue condenado a 4,5 años, Roberto Viola a 17 años y Armando Lambruschini a 8 años (Sheinin 123). Las sentencias fueron las primeras condenas de dictadores militares latinoamericanos por su crimen durante la dictadura.²⁸

Hasta septiembre de 1987, el gobierno de Alfonsín llevó a los tribunales 2.249 casos de violaciones de derechos humanos durante la dictadura (Sheinin 130). Sin embargo, los esfuerzos del gobierno de Alfonsín no fueron suficientes en torno a la búsqueda de los desaparecidos. El Grupo de Trabajo sobre Desapariciones Forzadas o Involuntarias de la ONU informó al gobierno argentino de 3.452 casos de desaparición entre 1983 y 1988 y el gobierno respondió 2.932 casos. Aunque el gobierno respondió a más de 8 de cada 10 consultas, la mayoría de sus respuestas no contenía información útil. Según el Grupo de Trabajo, entre los

²⁸ Después de asumir la presidencia, el presidente Menem dictó una serie de indultos a los militares que fueron condenados por sus crímenes durante la dictadura. Los indultos son los decretos 1002/89, 2741/90, 2745/90 y 2746/90. En particular, el decreto 2741 que se dictó el 30 de diciembre de 1990 otorgó impunidad a los condenados de los juicios a la Junta durante el gobierno de Alfonsín. Debido a dicho decreto, fueron puestos en libertad Jorge Rafael Videla, Eduardo Emilio Massera, Orlando Ramón Agosti, Roberto Eduardo Viola y Armando Lambruschini (Piccone 48).

2.932 casos respondidos, solo 40 casos tenían información significativa para avanzar en la búsqueda. Entre los 40 casos, el Grupo pudo identificar a siete personas que habían sido liberadas de la detención, cuatro niños que habían sido encontrados y los restos de catorce víctimas que habían sido localizados (Sheinin 146).

De hecho, no fue el único problema la falta de voluntad en torno a la búsqueda de los desaparecidos. El gobierno argentino aprobó una serie de leyes que podría impedir los futuros esfuerzos de la justicia. El 24 de diciembre de 1986 se promulgó la Ley de Punto Final, que estableció un plazo de 60 días para que los fiscales iniciaran procesos contra los acusados de violaciones a los derechos humanos durante la dictadura. Si los fiscales no pudieran preparar sus casos durante 60 días, no podrían procesar a los oficiales acusados (Borrelli y Ochoa 28). Aún después de la promulgación de la Ley de Punto Final, algunos miembros de los militares todavía se sentían amenazados y decidieron exigir más concesiones al gobierno mediante demostración de fuerza. Entre 1987 y 1990, hubo cuatro alzamientos militares, que se denominaron los “levantamientos carapintadas”. El primer levantamiento ocurrió durante la Semana Santa—del 16 al 20 de abril—de 1987. Aunque resolvió el incidente con éxito, el gobierno de Alfonsín se apresuró en aprobar otra ley favorable a los militares para excluir la posibilidad de otro alzamiento. Como resultado, la Ley de Obediencia Debida entró en vigor el 8 de junio de 1987, menos de dos meses después de dicho levantamiento (Galante 16). La ley perdonó a la mayoría de los oficiales militares aparte de los oficiales de mayor rango como los miembros clave de la Junta. La política de impunidad continuó bajo el gobierno de Carlos Menem, quien asumió la presidencia como el sucesor de Alfonsín el 8 de julio de 1989. Entre el 7 de octubre de 1989 y el 29 de diciembre de 1990, el nuevo presidente decretó diez indultos para los que habían sido condenados durante el gobierno anterior. Además de los militares condenados por delitos durante la dictadura, los beneficiados de indultos incluyeron miembros

de grupos guerrilleros, participantes de los levantamientos carapintadas y el ex ministro de Economía José Alfredo Martínez de Hoz (Del Río 60-1).²⁹

Pese a la indiferencia del gobierno, la sociedad civil continuó la lucha por la justicia durante los años noventa.³⁰ En 1995, apareció en el ámbito social argentino la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio). Esta organización muestra la aparición de la nueva generación distinta de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Aunque los integrantes iniciales fueron los hijos de desaparecidos, presos políticos, exiliados o fusilados, con el tiempo la agrupación también aceptó a los jóvenes que no eran los “hijos” pero compartían el punto de vista con ellos, bajo el lema “Todos somos hijos de la misma historia” (Bravo 236). Mientras el gobierno argentino seguía ignorando la demanda de justicia legal, los H.I.J.O.S. trataron de conseguir la justicia a través de medidas alternativas. Una de las medidas más representativas de la agrupación fue el “escrache”. Bajo la consigna “Si no hay justicia, hay escrache”, el escrache sirvió para lograr la “condena social” a los culpables de las violaciones de derechos humanos durante la dictadura.³¹ Debido a su

²⁹ Es verdad que Menem no llevó a los responsables de las violaciones de derechos humanos a los tribunales tanto como lo había hecho su predecesor. No obstante, el gobierno de Menem logró reducir significativamente el poder de las fuerzas armadas de manera económica. La administración de Menem retomó de las fuerzas armadas el control de los aeropuertos principales y las empresas públicas. Además, su programa económico de austeridad congeló los sueldos de los militares. A mediados de la década de 1990, fue difícil de mantener el estatus de clase media baja para los oficiales de medio rango.

Además, Menem dificultó la adquisición de armas por parte de las fuerzas armadas sin aprobación de la autoridad civil del Ministerio de Defensa. Este cambio redujo a la vez el poder de los militares y la corrupción en torno a la compra de armas. Debido a esta serie de reformas, historiadores como David M. K. Sheinin afirman que Menem hizo mucho más que Alfonsín para aislar a los militares del poder político (Sheinin 153-4).

³⁰ La consigna de los H.I.J.O.S. fue “Reivindicamos la lucha de nuestros padres y de sus compañeros de lucha” (Bravo 237). Como sus padres lucharon por la justicia, los hijos siguieron luchando para la justicia contra la impunidad de los responsables.

³¹ En su entrevista con Bravos en el año 2000, Dolores, una integrante de los H.I.J.O.S. Mendoza, afirma claramente que el objetivo principal del escrache es la condena social: “Con el escrache queremos lograr la condena social. Que los vecinos y todo el mundo sepan quién

característica social, el acto de escrache requería el apoyo de los vecinos de los perpetradores. Para aumentar el efecto de la vergüenza pública, se esforzaron por crear una consciencia colectiva en torno a los delitos del represor en cuestión, quien escondía su identidad verdadera como genocida fingiendo ser un buen vecino igual que otros. Antes del escrache, se distribuyeron a los vecinos los volantes con una lista de los crímenes cometidos por el destinatario del escrache. También se colocaron en todo el barrio carteles con la foto del susodicho y los detalles de su información personal incluso la dirección y el número de teléfono. Finalmente, invitaron a los vecinos a participar en el escrache para mostrar su rechazo a la impunidad y apoyo a los hijos. Al mismo tiempo, el escrache fue un acto para llamar la atención del público general, quien había mantenido silencio bajo la dictadura y no quería involucrarse en el asunto de los crímenes cometidos durante esa época aún después de la transición a la democracia.

Además de la significación política y social, el escrache es notable desde el punto de vista artístico teniendo en cuenta que su forma es una demostración carnavalesca ritualizada (Druliolle 266). Anterior al escrache, un grupo de artistas llamado Grupo de Arte Callejero dibujó señales de tráfico de color amarillo indicando la presencia del asesino en ese barrio. Fue una herramienta reveladora que mostraba la consecuencia de impunidad en la sociedad argentina postdictadura. En vez del ambiente solemne, durante el escrache los participantes cantaban y bailaban murgas, transformando el ritual en una celebración por la justicia. A veces, los grupos de teatro callejero presentaron obras breves con burlas de la dictadura y denunciaban las consecuencias de la impunidad. Tanto el espectáculo como la tensión alcanzaron un punto

fue este tipo, qué hizo, dónde vive. Que la gente sepa que tiene a un asesino viviendo es su barrio” (Bravo 241).

culminante al llegar a la casa del personaje. La presencia policial frente a las casas era una demostración simbólica de la protección estatal a los represores. Se leía un breve discurso denunciando los crímenes cometidos por el objetivo de la protesta y se demandaba justicia al estado. Durante la lectura, algunos participantes escribieron en la vereda alrededor de la casa la palabra asesino. Luego, tiraban a la casa la pintura roja, que simbolizaba las manchas de sangre de las víctimas del represor.

Según la cifra de los H.I.J.O.S., hasta 2011 hubo más de 50 escraches solo en Buenos Aires. Los escraches fueron más activos durante los años noventa. En los primeros años, se realizó un escrache casi todos los meses. El diario *Clarín* denominó el año 1998 “el año de los escraches”. Sin embargo, el número de escraches fue disminuyendo con el tiempo. Por ejemplo, en 2007 solo hubo tres escraches en Buenos Aires (Druliolle 267). La inauguración del gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007) en mayo de 2003 contribuyó al descenso de los escraches. Además de reabrir las investigaciones respecto a las violaciones de derechos humanos durante la dictadura, el 2 de septiembre de 2003 se promulgó la Ley 25.778, la que otorgó la imprescriptibilidad a los crímenes de guerra y de lesa humanidad. En septiembre del año siguiente, se promulgó la Ley 25.779 que anuló las leyes de Punto Final y Obediencia Debida (Del Río 67).³² La promulgación de dichas leyes volvió a abrir una vía para procesar y condenar a los responsables de delitos de lesa humanidad. Dado que las leyes de amnistía fueron derogadas, parecía que el acto de escrache había perdido su significado.

³² Además de los esfuerzos de las organizaciones de Derechos Humanos como las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y los H.I.J.O.S., otros factores sociales facilitaron la anulación de las leyes de impunidad. Durante la década de los noventa, se retiró de servicio a la mayoría de los militares intransigentes que apoyaron la dictadura aún después de su derrota. Por otra parte, los oficiales jóvenes que iniciaron su carrera después de la transición no defendieron los crímenes del gobierno militar como sus predecesores.

Durante el gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007), los H.I.J.O.S. siguió denunciando a los miembros del sistema judicial que obstaculizaban las acciones judiciales contra los represores. En abril de 2007 se realizó un escrache contra el presidente de la Cámara Nacional de Casación Penal, Alfredo Bisordi, y en noviembre de 2007 contra Oscar Hermelo, fiscal de la provincia de Buenos Aires reconocido por haber trabajado en la Escuela de Suboficiales de Mecánica de la Armada (ESMA), la que funcionó como centro clandestino de detención durante la dictadura.³³

Además de anular las leyes de impunidad, el gobierno de Kirchner promulgó leyes de reparación más extensas que las de sus predecesores. En efecto, la legislación en cuanto a la reparación ya había comenzado durante el gobierno de Alfonsín. Del año 1984 al 1985, se dictó una serie de leyes que estableció tanto la reincorporación como el reconocimiento del tiempo de inactividad a los efectos laborales, previsionales y jubilatorios de las personas despedidas por causas políticas durante la dictadura.³⁴ A su vez, el 30 de octubre de 1986 se sancionó la

³³ Después de mediados de la primera década de 2000, los grupos no vinculados a los H.I.J.O.S. también realizaron sus propios “escraches”, siguiendo las medidas del escrache de la agrupación. A pesar de la similitud de su forma, los “escraches” de otros grupos fueron distintos del escrache de los H.I.J.O.S. debido a sus causas, que no estaban relacionadas con la lucha contra la impunidad; de hecho, se usó el estilo del escrache para denunciar cualquier política a la que se oponían. Mientras tanto, la prensa no distinguió los actos de otros grupos de los de H.I.J.O.S., recalcando el aspecto violento de las manifestaciones. Por ejemplo, el 10 de mayo de 2007 se publicó un editorial en el diario *La Nación*, criticando los escraches en general sin distinguir sus causas distintas. El editorial puso al mismo nivel los escraches contra la casa del presidente Kirchner, la petrolera Shell, el ex ministro de Economía Ricardo López Murphy y el juez Alfredo Bisordi. Según el autor, los escraches produjeron más daños que beneficios tomando en cuenta “la herida [...] a otras madres, a esposas, a hijos” causada por los escraches “irresponsables”. Con esa premisa, condenó el acto de escrache con palabras duras hasta llamar los escraches un acto “fascista” y compararlos con las marcas nazistas en las casas de los judíos: “En nombre de un progresismo del que muchas veces no se tiene idea se han estado haciendo en el país manifestaciones fascistas. Cómo olvidar que en los territorios dominados por el nazismo se marcaban -y escrachar es marcar- las casas de familias judías” (*La Nación*).

³⁴ En el año 1984, se sancionó la ley 23.053 que estableció la reincorporación de los funcionarios despedidos por causas políticas durante la dictadura. En el mismo año se

ley 23.466 que dictaminó la concesión de una pensión a los cónyuges e hijos de personas desaparecidas. Para recibir esa pensión, los familiares de desaparecidos necesitaban justificar la desaparición forzada a través de la denuncia formulada en la CONADEP o la Secretaría de Derechos Humanos y Sociales. Cuando carecían de documentos, los familiares podían recurrir a testimonios de dos o más personas con respecto a la desaparición (Guglielmucci 29). A diferencia de las medidas reparatorias durante el gobierno de Kirchner, las legislaciones bajo el gobierno de Alfonsín no enfrentaron oposición fuerte, dado que dichas leyes no fueron entendidas como una medida de indemnización sino una medida de restauración al estado anterior a la dictadura.

Por su parte, las organizaciones de derechos humanos, incluso el Grupo de Iniciativa para una Convención contra las Desapariciones Forzadas de Personas, empezaron a discutir medidas reparatorias más amplias a las víctimas de violaciones de los derechos humanos. Durante el gobierno de Menem (1989-1999), continuaron la discusión en cuanto a la reparación económica a las víctimas y sus familiares. En el año 1991 se dictó la ley 24.043 que estableció un beneficio patrimonial para los que fueron detenidos por el estado entre el 6 de noviembre de 1974, fecha de declaración del estado de sitio, y el 10 de diciembre de 1983, fecha de asunción del presidente Alfonsín (Guglielmucci 32). A su vez, se sancionó la Ley de ausencia por desaparición forzada (ley 24.321) el 11 de mayo de 1994 y se promulgó dicha ley el 8 de

promulgó la ley 23.117 que dictó el reingreso de los trabajadores de las empresas públicas que fueron despedidos por el gobierno militar debido a causas políticas. En el año 1985, la ley 23.238 dictaminó tanto la reincorporación como el reconocimiento del período de inactividad a los efectos laborales y previsionales de los docentes despedidos por causas políticas. En el mismo año, la ley 23.523 estableció la reincorporación de los trabajadores bancarios despedidos por razones políticas. El 28 de septiembre de 1985 se promulgó la ley 23.278, la que dictó el reconocimiento del tiempo de inactividad a los efectos jubilatorios de los trabajadores del sector público y privado que fueron despedidos o se exiliaron por causas políticas (Guglielmucci 28-9).

junio de ese año (Panizo, “Muerte” 76). Alicia Pierini, la subsecretaria de Derechos Humanos, propuso la noción de “desaparición forzada” para reducir dificultades que los familiares de desaparecidos tenían al hacer trámites legales respecto a los miembros desaparecidos de sus familias. Antes de la promulgación de la Ley, los familiares tenían que declarar la muerte de los desaparecidos, ya que debían recurrir a la Ley de ausencia con presunción de fallecimiento. A diferencia de la Ley de ausencia, la Ley de desaparición forzada reconoció la desaparición forzada como un estado sin necesidad de presunción de fallecimiento. Según la nueva ley, se podía declarar la ausencia por desaparición forzada a todas las víctimas que desaparecieron durante la última dictadura hasta el 10 de diciembre de 1983 (Panizo, “Muerte” 77). La promulgación de esta ley fue significativa, puesto que fue un reconocimiento oficial de la responsabilidad nacional en cuanto a las desapariciones durante la dictadura militar. La ley 24.411 dictaminó un beneficio económico para los herederos de personas desaparecidas o muertas por represión política anterior al 10 de diciembre de 1983 (Guglielmucci 33).

Durante el gobierno de Kirchner, aumentaron los beneficiarios de reparación económica. En el año 2004 se dictó la ley 25.914 que estableció un beneficio económico para las víctimas de tres categorías: primero, las que nacieron durante la detención de sus madres; segundo, las que eran menores durante su propia detención en relación con sus padres; tercero, las víctimas cuya identidad fue sustituida. A su vez, en 2009 se sancionó la ley 26.564 que amplió extensamente a los receptores de reparación, dictaminando un beneficio patrimonial a las víctimas de represión estatal que fueron detenidos, desaparecidos o muertos entre el 16 de junio de 1955 y el 9 de diciembre de 1983, incluso las víctimas de los alzamientos del 16 de junio de 1955 y del 16 de septiembre de 1955 (Guglielmucci 34).

La ampliación de los beneficios y beneficiarios de reparación causó una discusión en el ámbito social argentino. Hubo una discusión intensa incluso entre las organizaciones de

derechos humanos. Por un lado, había organismos que criticaron la reparación económica: la Asociación Madres de Plaza de Mayo y la Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos. Por otro, había organismos que aceptaron la reparación: las Madres Línea Fundadora, las Abuelas de Plaza de Mayo, los Familiares de Detenidos Desaparecidos y los H.I.J.O.S. (Tello 57). En particular, la Asociación Madres de Plaza de Mayo condenó la reparación y a sus receptores de una manera más dura, aclarando que “el que cobra la reparación económica se prostituye” y la recepción de la reparación es un acto de “vender la sangre de nuestros hijos” (Guglielmucci 35). En su artículo “Las Madres en la Bolsa de Comercio”, la presidenta de la Asociación Hebe de Bonafini afirmó que fue inmoral recibir la reparación económica a cambio del padecimiento de los hijos. Además, la presidenta sostuvo que el acto de negociar la indemnización económica fue un acto reaccionario, contrario al ideal anticapitalista de “los corazones revolucionarios” de sus hijos.³⁵

El 13 de diciembre de 1998, se publicaron en el diario *Página/12* las columnas de Hebe de Bonafini y Marta Dillon con respecto a la reparación. La polémica se originó por la bandera de la Asociación colgada en la decimoctava Marcha de la Resistencia, mostrando la consigna “el que cobra la reparación económica se prostituye”. Por un lado, el título de la columna de opinión correspondiente a Dillon era “Tenemos derecho a ese dinero”; por otro, el título de la columna correspondiente a de Bonafini era “La vida solo vale vida”. Mientras que la presidenta

³⁵ En “Las Madres en la Bolsa de Comercio”, de Bonafini afirma: “Es inmoral que la sangre de nuestros hijos pretenda ser cotizada aquí en el mismo lugar en el cual los traficantes le ponen precio a la vida y a los sufrimientos de nuestro pueblo. [...] Muchos de los llamados ‘Organismos de Derechos Humanos’, muchos familiares de desaparecidos y los partidos políticos, están haciendo fila para cobrar. Ellos calculan por anticipado la cotización de la sangre de los revolucionarios. Los que se prostituyen se olvidan que nuestros hijos -los 30.000 desaparecidos- se oponían a este capitalismo asesino que se exhibe en la Bolsa de Comercio. [...] Las Madres de Plaza de Mayo no vamos a permitir jamás que la sangre derramada sea negociada. La vida de nuestros hijos se cotiza solamente en los corazones revolucionarios de los que sueñan con un mundo más justo y solidario”.

de la Asociación reiteró su argumento de antes,³⁶ Dillon afirmó que la recepción de la reparación económica fue una decisión personal y solo el beneficiario tenía el derecho de tomar esa decisión.³⁷ También argumentó que la recepción no significó un abandono de la lucha por la justicia.³⁸ Para la autora, la reparación no fue un precio de sangre de las víctimas, sino un reconocimiento oficial del estado de sus crímenes.³⁹

Como he observado en la discusión con respecto a la reparación, la conmemoración de la última dictadura es todavía un tema polémico. Otro ejemplo que muestra la dificultad de conmemoración de una historia reciente es una polémica en torno a la guerra de las Malvinas (1982). La guerra de las Malvinas es el paradigma de la apropiación del nacionalismo con fines políticos. Los militares que iniciaron la guerra trataron de utilizarla como una medida de propaganda y desviación de la atención pública.⁴⁰ A pesar del resultado decepcionante, el

³⁶ Efectivamente, De Bonafini todavía mantiene la misma creencia. En su artículo publicado en 2020, la Madre afirma: “Hoy más que nunca, debe comprenderse eso, la vida no tiene precio. El rechazo a cualquier reparación económica que decidimos, tiene ese sentido profundo y propio de la condición humana que se fue perdiendo en el mundo, la vida no puede valer dinero, solo vale la vida de los otros” (De Bonafini, “Redención” 785).

³⁷ En “Tenemos derecho a ese dinero”, Dillon sostiene: “Hay quienes eligen cobrarlo y quienes no. Cada uno tiene argumentos suficientes –y respetables– para hacerlo o no. Pero el insulto que llevaba por firma el logotipo de la Asociación Madres de Plaza de Mayo parece querer sentar una moral universal, la única: el que no lo acepta simplemente se prostituye. ¿Cómo digerirlo en silencio? ¿Quiere decir que Hebe de Bonafini [...] guarda alguna verdad tan pura que se anima a calificar a quien no acuerde con ella? [...] Es muy respetable que ella se fije sus límites. Pero son los suyos. La vara de la ética no le pertenece.”

³⁸ En el mismo artículo, Dillon afirma: “Es dinero, nada más. Que nunca alcanzará para silenciar el pedido de juicio y castigo. Que no nos hará olvidar ni perdonar. El dinero no repara la ausencia, no borra la historia, no empaña los ideales de los caídos”. Se encuentra un argumento similar en las resoluciones del V Congreso Nacional de H.I.J.O.S. de abril del 2000: “La reparación económica es una cuestión personal, consideramos que quienes cobran no claudican nuestra lucha” (Tello 64).

³⁹ En dicho artículo, Dillon argumenta: “Hay que estar bastante en tema para saber que reparación económica es un monto fijo de dinero con que el Estado –o sea los ciudadanos– indemniza a las víctimas de la dictadura. Claro que en el caso de los desaparecidos la heredan sus familiares directos”.

⁴⁰ De hecho, se difundió el celo nacionalista entre los argentinos al inicio de la guerra. Al principio, la guerra de las Malvinas generó un apoyo nacional a gran escala (Finchelstein 3).

gobierno militar siguió apropiándose del significado de la guerra. El primer aniversario de la guerra se decretó oficialmente como fiesta nacional y fue nombrado el Día de la Afirmación de los Derechos Argentinos sobre las Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur. Las ceremonias del aniversario fueron rituales que sirvieron para disimular la desgracia nacional con una fantasía nacionalista.

Efectivamente, la guerra de las Malvinas no perdió su importancia política aún después de la derrota del régimen militar.⁴¹ A fin de atenuar la imagen de la dictadura detrás de la guerra, el gobierno de Alfonsín trasladó la fecha del Día de la Afirmación de los Derechos Argentinos sobre Malvinas, las Islas del Atlántico Sur y el Sector Antártico del 2 de abril al 10 de junio, la fecha en la que Luis Vernet fue nombrado Primer Comandante Político Militar de las Malvinas en el año 1829. Por otro lado, el gobierno constitucional continuó la conmemoración oficial bajo el nombre del “Día del Veterano y de los Caídos en la Guerra de las Malvinas”. En definitiva, el gobierno de Alfonsín puso más énfasis en recordar el sacrificio

Durante la guerra, se establecieron redes de apoyo para los soldados en todo el país. Además de las donaciones nacionales, los partidarios de la guerra enviaron cartas y paquetes a los combatientes. También, miles de hombres que ya cumplieron su deber militar se ofrecieron como voluntarios para la guerra (Lorenz 200-1). Según el historiador Federico Lorenz, la guerra es una situación que hace a la nación y su gente preguntarse sobre sus identidades sociales y sus nociones de nacionalidad. Ya sea una victoria o una derrota, la guerra redefine la relación entre el individuo y la sociedad (200). En el caso de la guerra de las Malvinas, el apoyo nacional se volvió luego en un incómodo recordatorio de la nacionalidad que fue representada por el gobierno militar.

⁴¹ Se encuentra la importancia simbólica de dicha guerra y del estatus de sus veteranos en el discurso de Alfonsín tras el levantamiento de las carapintadas durante la Semana Santa de 1987. El coronel Aldo Rico, uno de los “héroes” de la guerra de las Malvinas, ocupó la guarnición del ejército “Campo de Mayo” para exigir al gobierno de Alfonsín una “solución política” con respecto a las violaciones de derechos humanos cometidas por los militares durante la dictadura. Curiosamente, después de que se resolvió la situación el presidente Alfonsín señaló que algunos de los rebeldes eran héroes de guerra que tomaron una decisión equivocada (Lorenz 204). Tomando en cuenta la seriedad del levantamiento, su elección de palabras demuestra que ser veteranos de la “guerra patriótica” seguía siendo un estatus significativo bajo el gobierno constitucional.

de los soldados que en reafirmar el derecho sobre las islas.⁴²

En este capítulo, he mostrado el terrorismo de Estado durante el tercer peronismo y la última dictadura militar. El gobierno militar usó la presencia de los militantes izquierdistas como un pretexto de la “guerra sucia”. Sin embargo, en verdad ya no había muchos militantes al estallar el golpe de estado debido a la represión durante el gobierno de Isabel Perón. José López Rega, el ministro de Bienestar Social, fue el líder verdadero de la Triple A y utilizó ese organismo para reprimir a sus opositores de manera sangrienta. Después del golpe, el régimen militar continuó la represión contra “los subversivos”. A fin de esconder los asesinatos, el gobierno militar usó el término “desaparición” en vez de “muerte”. Asimismo, sostuvo que los desaparecidos no fueron realmente “desaparecidos”, sino que se exiliaron en otros países. Sin embargo, tras la transición la investigación de CONADEP reveló que dichos argumentos del gobierno militar fueron falsos.

A pesar de la represión violenta, había organizaciones de derechos humanos que lucharon contra el gobierno militar para encontrar a sus hijos y nietos desaparecidos. Las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo iniciaron su activismo aún antes de la caída de dictadura y se convirtieron en un altavoz argentino de derechos humanos a nivel internacional. La trayectoria de las Madres inspiró a otras madres del mundo, quienes también luchaban contra la violencia estatal que secuestró y asesinó a sus hijos. Por su parte, las Madres y Abuelas plantearon a la sociedad argentina la cuestión de cómo recordar a los desaparecidos. En particular, la Asociación Madres rechazó la conmemoración de la “muerte” de los desaparecidos, afirmando que la conmemoración verdadera debe ser una continuación de la

⁴² En total, murieron 469 soldados durante la guerra de las Malvinas y 237 fallecidos fueron enterrados en el cementerio de Darwin. Entre ellos, 123 muertos todavía no han sido identificados (Panizo, “Los Héroes Santos” 13).

lucha revolucionaria que sus hijos habían comenzado. Desde este punto de vista, la Asociación se concentró en el apoyo social y la educación con el fin de fomentar una solidaridad no solo entre las Madres, sino también entre todos los marginados de la sociedad.

Uniéndose a los esfuerzos de la sociedad civil, el gobierno argentino también trató de ejercer la justicia contra los represores de la dictadura. El gobierno de Alfonsín estableció la CONADEP y el informe de la investigación se publicó bajo el título “Nunca Más”. Además de la investigación de la CONADEP, otro logro importante del gobierno de Alfonsín fueron los juicios a la Junta. Como resultado de estos juicios, los miembros de la Junta fueron condenados por sus crímenes de lesa humanidad, incluyendo la cadena perpetua de Jorge Videla, quien murió en prisión domiciliaria en 2013. Sin embargo, se eliminaron los logros iniciales por una serie de legislaciones de impunidad. La Ley de Punto Final de 1986 y la Ley de Obediencia Debida de 1987 otorgaron impunidad a los militares aparte de los de rango más alto. Asimismo, en 1990 el presidente Menem dictó indultos que beneficiaron a los condenados por juicio, incluidos los golpistas como Videla, Massera y Viola. Contra la impunidad, apareció en 1995 la agrupación H.I.J.O.S., compuesta de los hijos de desaparecidos. Entre sus protestas, lo más conocido es el “escrache”, un acto combinado de la manifestación política y la presentación artística. Bajo el lema “Si no hay justicia, hay escrache”, los H.I.J.O.S. descubrieron a los represores ocultos y pidieron a los otros miembros de la sociedad que participaran en su escrache con el fin de imponer a esos represores una “condena social”.

El número de los escraches se redujo durante el gobierno de Néstor Kirchner. La anulación de las leyes de impunidad bajo el presidente Kirchner reabrió un camino para procesar y condenar a los culpables de violaciones a los derechos humanos durante la dictadura. Además de anular las leyes de impunidad, el gobierno de Kirchner promulgó leyes de reparación más extensas que las de sus predecesores. La reparación se volvió un tema polémico

entre las organizaciones de derechos humanos. A diferencia de los H.I.J.O.S. y las Abuelas de Plaza de Mayo, la Asociación Madres de Plaza de Mayo rechazó la reparación económica, sosteniendo que no se podía calcular el precio de una vida. La presidenta de la Asociación, Hebe de Bonafini, aclaró que el acto de negociar una indemnización económica fue un acto contrario al ideal revolucionario de los hijos desaparecidos. Por otra parte, Marta Dillon, una integrante de los H.I.J.O.S., sostuvo que los familiares de desaparecidos tenían derecho de recibir la reparación. En su artículo, argumentó que la reparación no era una venta de la vida, sino un reconocimiento oficial del gobierno respecto a su responsabilidad de la violencia estatal.

Otro tema polémico en torno a la memoria de la dictadura es la conmemoración de la guerra de las Malvinas. En el año 2014, la presidenta Cristina Fernández de Kirchner inauguró el Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur en el predio antiguo de la Escuela de Suboficiales de Mecánica de la Armada (ESMA), uno de los centros de detención clandestinos más atroces durante la dictadura. La inauguración del museo muestra que la última dictadura y la guerra de las Malvinas todavía tienen un significado político, social y cultural en la Argentina contemporánea. Este hecho nos lleva a la interrogante final: ¿cómo se recuerda el pasado que aún afecta el presente? En efecto, esta cuestión se vincula al tema de la siguiente sección. Investigando las teorías sobre la memoria y el discurso, estudiaré cómo el recuerdo se convierte por sí mismo en un acto de crear nuevos significados.

Capítulo II. Marco teórico

2.1. La narrativa autoficcional

La “autoficción” es un neologismo que propuso Serge Douvrousky. Como un género situado entre la autobiografía y la novela, la autoficción tiene una posición ambigua que requiere un nuevo pacto de lectura. Antes de abordar este nuevo pacto, necesitamos indagar los dos pactos anteriores que plantea Lejeune: el pacto autobiográfico y el pacto novelesco. Sin embargo, su teoría binaria recibió críticas desde la perspectiva deconstruccionista. Paul de Man rechaza la dicotomía de la autobiografía y la ficción, señalando que es indecible la diferencia entre los dos géneros. Su argumentación se convirtió en la base teórica del género autoficcional.

A continuación, me referiré a las reflexiones teóricas de otros críticos. Empiezo con el concepto de autoficción planteado por Douvrousky, dando *Fils* como modelo. Luego, analizo la teoría de Vicente Colonna respecto a su clasificación de la narrativa autoficcional en cuatro categorías: la autoficción fantástica, la autoficción biográfica, la autoficción especular y la autoficción intrusiva. También abordo la teoría de Manuel Alberca, que se concentra en la noción del “pacto ambiguo” así como su análisis de la novela autobiográfica, la autobiografía ficticia y la autoficción. Finalmente, estudio la teoría de Ana Casas con respecto a las técnicas anti-cronológicas, las que se usan por la heterogeneidad y el fragmentarismo de la narrativa autoficcional. A fin de cuentas, esta investigación es esencial para analizar las obras de las hijas de desaparecidos, donde se encuentran a la vez los materiales biográficos y su manifestación novelesca.

En “El pacto autobiográfico”, Philippe Lejeune afirma que los problemas de la autobiografía se vinculan a la cuestión del “nombre”. Encontramos en la portada del libro un nombre, el cual sirve como una señal de la presencia extratextual del “autor”. En otras palabras, el nombre en la página del título es la firma que demuestra una persona real quien tiene la

“responsabilidad de la enunciación de todo el texto” (Lejeune, “El pacto autobiográfico” 51). A diferencia de la mayoría de las novelas, donde el lector no puede encontrar la presencia explícita del autor aparte de dicho nombre, se observa en las autobiografías la presencia del autor como “una persona cuya existencia [...] es verificable” (Lejeune, “El pacto autobiográfico” 51). Aun cuando él mismo no tiene capacidad de verificar las informaciones biográficas, el lector de una autobiografía tiene confianza en la existencia extratextual del autor como el sujeto de la enunciación. Efectivamente, es la credibilidad que sostiene el pacto autobiográfico entre el autor y el lector. La confianza se basa en dos principios: el principio de identidad y el de referencialidad. En primer lugar, el principio de identidad indica la identidad nominal entre “el autor (tal como figura, por su nombre, en la cubierta), el narrador y el personaje de quien se habla” (Lejeune, “El pacto autobiográfico” 52). El teórico señala que la identidad del nombre es el criterio más simple que define el género autobiográfico. En segundo lugar, el principio de referencialidad aborda el contenido de la enunciación. Siguiendo ese principio, el lector cree que lo que el narrador cuenta es la verdad. De hecho, el fundamento de la creencia es el principio de identidad. El lector confía en la enunciación del narrador porque el narrador es la misma “persona” que el autor, quien narra su propia vida.

Seguidamente, Lejeune clasifica la narración autobiográfica siguiendo dos criterios: la identidad nominal entre el autor y el narrador; y el pacto entre el autor y el lector. Con respecto al primer criterio, encontramos tres casos posibles. Primero, hay casos donde el narrador tiene el mismo nombre que el autor. Como he visto, la identidad nominal hace que el lector atribuya la narración al autor que existe en la “realidad” fuera del texto. Segundo, hay casos en los que el narrador tiene un nombre diferente del autor. Siguiendo la definición de Lejeune, un texto sin identidad nominal no puede ser una autobiografía. Por eso, el teórico sostiene que no es necesario abordar el contenido del texto en este caso: “tanto si la historia es presentada como

verdadera [...] o como ficticia” el texto en cuestión no es autobiográfico (Lejeune, “El pacto autobiográfico” 53). Por último, hay casos donde el narrador se mantiene anónimo a lo largo del texto. Según Lejeune, se necesita seguir el “pacto propuesto por el autor” en este caso (“El pacto autobiográfico” 53). Sin embargo, no siempre es útil la sugerencia del teórico francés. En la mayoría de las obras autoficcionales, incluso los libros de las hijas de desaparecidos, no se encuentra el pacto propuesto por el autor porque éste se niega a determinarlo de un modo explícito. Por otro lado, hay tres situaciones posibles en cuanto al pacto entre el autor y el lector. Primero, se dividen los pactos en dos categorías: el pacto novelesco y el pacto autobiográfico. Cuando el lector sigue el pacto novelesco, la enunciación es atribuida a un personaje textual. A diferencia del caso autobiográfico, el narrador ficticio no tiene una relación directa con el referente extratextual. Por el contrario, el pacto autobiográfico da confianza al lector en la veracidad respecto a lo que el narrador cuenta, puesto que el narrador es, de hecho, una persona real que asume la responsabilidad de decir “la verdad”. Además, Lejeune plantea el caso en el que no se encuentra ningún pacto, dado que el texto no tiene la identidad nominal ni el pacto propuesto por el autor.

Según Lejeune, la “identidad” entre el narrador y el autor es distinta del “parecido” del narrador al autor. El teórico señala que la identidad es un “hecho” al nivel de la enunciación; el lector lo acepta o rechaza antes de la lectura. Al contrario, el parecido es una “relación” que el lector establece mediante su lectura. Dicho de otro modo, la cuestión de identidad trata el sujeto de la enunciación; en cambio, el parecido se establece a partir del enunciado. Con respecto al texto que no sigue el principio de identidad, el autor extratextual no puede ser un “referente” aun cuando la figura del narrador se parece a él. En lugar del referente, el autor es “el *prototipo* o, aún mejor, el *modelo*” (Lejeune, “El pacto autobiográfico” 56, cursivas en el original). Efectivamente, la autobiografía es un género “referencial” porque el texto presupone

un referente exterior al texto. En el texto referencial, la veracidad proviene de una prueba de verificación entre el enunciado y la “realidad” en la que existe el sujeto verdadero de la enunciación. En este sentido, la verosimilitud no es lo mismo que la veracidad. Por lo tanto, Lejeune afirma que el fin de la autobiografía no es “el efecto de realidad”, sino “la imagen de lo real” (“El pacto autobiográfico” 57). Como la imagen de lo real, los textos referenciales conllevan un contrato de referencialidad que nombra Lejeune el “pacto referencial”. Es difícil disociar el pacto referencial del principio de identidad entre el sujeto de la enunciación (el narrador) y el del enunciado (el personaje). En la autobiografía, el autor cuenta su historia como el narrador y el protagonista de la narración. La firma en la página que lleva el título funciona como un juramento en el cual el autor declara que “yo juro decir la verdad, toda la verdad, y nada más que la verdad” (Lejeune, “El pacto autobiográfico” 57). Como he dicho antes, el juramento es un “hecho” que el lector puede aceptar o rehusar. Si el lector lo acepta, se crea el contrato de lectura que es “el pacto autobiográfico”. Siguiendo el pacto, en la autobiografía el sujeto de la enunciación no se construye dentro del texto porque “lo real” siempre existe fuera del texto.

Sin embargo, el pacto referencial es puesto en duda por la representación posmoderna del yo. Para los deconstruccionistas, el compromiso de decir “la verdad”, en sí mismo, no puede ser un compromiso verdadero. Siguiendo su argumentación, la autobiografía como un género “referencial” no tiene sentido tampoco. La llamada “autobiografía” es, en fin, “una ficción que se desconoce, una ficción ingenua o hipócrita, que no tiene conciencia o no acepta ser ficción” (Casas, “El simulacro del yo” 14). A partir del psicoanálisis, la apreciación del yo como una identidad única se sustituye por “un ser disgregado y múltiple” (Casas, “El simulacro del yo” 13). En la autonarración, el lector observa discrepancias entre la representación fragmentada del yo narrativo. Irónicamente, las discrepancias vienen del intento del narrador tratando de

crear una imagen coherente del yo literario. Para configurar un yo unívoco, el sujeto selecciona y, algunas veces, inventa ciertos aspectos de sus vivencias que corresponden a la imagen que intenta proyectar a su lector, así como a sí mismo. Debido al procedimiento de configuración, Casas señala que la autonarración es al mismo tiempo un “autoengaño” y una “autocensura” (“El simulacro del yo” 14).

Además, las discrepancias provienen de la distancia temporal entre el sujeto de la enunciación y el del enunciado. A diferencia del narrador que cuenta desde el presente, el personaje del enunciado queda en el pasado. En consecuencia, el enunciado no se mantiene fiel al pasado. Con el transcurso del tiempo, la representación del yo se aleja de “lo real” y se acerca a una “ficción”. Desde esta óptica, el yo literario en la autonarración es una configuración ficcional en vez de “la imagen de lo real” (“El pacto autobiográfico” 57) como señala Lejeune. En efecto, la construcción del yo narrativo es un “juego de la verdad” (Dobrovsky, “Autobiografía” 46), seleccionando los fragmentos de la verdad que es múltiple y variable. Cada fragmento lleva su verdad parcial y compiten entre sí. Por lo tanto, Dobrovsky utiliza el término “*su* verdad” (“Autobiografía” 47, cursiva en el original) en vez de “la Verdad”. Para el autor francés, lo más importante no son los hechos verídicos, sino la verdad subjetiva. Gracias a la libertad que otorga *su* verdad, el sujeto de la enunciación puede investigar de una manera más profunda la vida íntima del sujeto del enunciado. Las digresiones como “viajes imaginarios” o “testimonios inconscientes” permiten al narrador crear una configuración del yo que no sigue “la ilusoria objetividad de la reminiscencia” (Casas, “El simulacro del yo” 31). En resumen, la configuración del yo narrativo no es una instantánea, sino un rompecabezas de piezas múltiples.

Efectivamente, los teóricos deconstruccionistas afirman la imposibilidad de la representación mimética. En “Autobiography as De-facement” (1979), Paul de Man desarrolla esa postura en cuanto al género autobiográfico. Según De Man, la autonarración es

inherentemente una forma de ficcionalización. El teórico arguye que toda autobiografía tiene un intrínseco rasgo ficcional, ya que la interpretación del sujeto es un procedimiento de literaturización en la esfera del discurso. Desde ese punto de vista, De Man plantea una cuestión con respecto a la distinción entre la autobiografía y la ficción. Siguiendo su teoría, la distinción no es una polaridad o/o, sino que es indecible (De Man 921).⁴³ Rechazando la ilusión referencial, el teórico deconstruccionista abandona el referente extratextual como un fundamento de verdad: “[there is] no longer a referent but something more akin to a fiction” (De Man 920). En este sentido, no es el referente que determina la figura, sino que es la figuración que construye la identidad. Desde esta perspectiva, De Man se niega a aceptar la suposición que la vida produce la autobiografía y sostiene que el proyecto autobiográfico, por sí mismo, produce y determina la vida (920). Su argumento destruye la distinción entre la autobiografía y la ficción, afirmando que el yo autobiográfico es un resultado de la construcción textual como el yo novelesco. Siguiendo su argumento, Pozuelo Yvancos sostiene que la ficcionalización es un procedimiento de “la sustitución del yo por su figura” (*De la autobiografía* 91).

Para De Man, el autobiografismo no es la especificidad de la autobiografía, sino un modo de lectura que también se encuentra al leer los textos que no pertenecen al género autobiográfico. El teórico nombra el modo de lectura el “momento autobiográfico” (De Man 921). Se observan los momentos autobiográficos cuando el lector encuentra un reflejo del autor en la figura del narrador. Aun cuando el texto en cuestión se presenta como una “novela” en la

⁴³ Asimismo, Darrieussecq problematiza el binarismo de la autobiografía y la ficción. Sin embargo, el teórico no señala que es “indecible” la distinción entre los dos géneros. Según ella, lo que distingue la autoficción de la autobiografía es su aceptación *voluntaria* de la ficcionalidad inevitable: “la autoficción aceptará voluntariamente -por lo tanto, estructuralmente- la imposible sinceridad u objetividad, integrando la parte de mezcolanza y ficción debida en particular al inconsciente” (Darrieussecq 79).

portada, el lector puede relacionar la figura del narrador con la figura representada por el nombre en la página del título. Por lo tanto, el lector de cualquier libro que lleva la firma del “autor” puede tener momentos autobiográficos. Curiosamente, en su ensayo Lejeune admite que no hay diferencia entre la autobiografía y la ficción autobiográfica en cuanto al análisis interno del texto (“El pacto autobiográfico” 52). La figura del narrador en una novela autobiográfica puede ser análoga al autor; en cambio, el narrador de una autobiografía no es exactamente parecido al autor. Lejeune encuentra la diferencia entre los dos géneros en la actitud del lector ante el texto. Por un lado, el lector ante una novela autobiográfica tiende a encontrar los parecidos entre el narrador y el autor; por otro, el lector que lee una autobiografía trata de buscar diferencias entre las dos figuras, incluso los errores de la información biográfica (“El pacto autobiográfico” 53). Dicho de otro modo, pese al pacto novelesco el lector busca los elementos textuales que reflejan la figura extratextual del autor. Por otra parte, ante una autobiografía el lector se convierte en detective, buscando los momentos que no hacen honor al pacto autobiográfico. A fin de cuentas, en ambos casos se encuentran los momentos autobiográficos.

Ante la crítica de los teóricos deconstruccionistas, Lejeune recalca la “intención” del autor como un criterio que distingue la autobiografía de la ficción. Aun reconociendo la imposibilidad de alcanzar la Verdad, el teórico sostiene que el deseo de alcanzarla es la especificidad del género autobiográfico. Para Lejeune, la autobiografía es distinta del “juego deliberado de la ficción”, ya que su autor no juega a “inventarse” y es “fiel a su verdad” (“Definir la autobiografía” 11). Aunque el teórico admite que la identidad autobiográfica tiene elementos de imaginación, sigue afirmando que la autobiografía “está del lado de la verdad” (Lejeune, “Definir la autobiografía” 11). La afirmación muestra que tampoco Lejeune tiene la ilusión referencial. El teórico reconoce que la identidad narrativa tiene elementos novelescos,

diciendo que la figuración del yo narrativo pertenece al ámbito imaginario. Para Lejeune, la construcción es un procedimiento de configurar “el yo profundo del autor”, el cual es una figura “verdadera” y “autobiográfica” porque “lo verdadero no puede ser más que autobiográfico” (“Definir la autobiografía” 12). Siguiendo su argumentación, siempre que el autor tenga el deseo de construir un “yo profundo”, aun los elementos ficcionales están “del lado de la verdad”. Sin embargo, la intención del autor no siempre corresponde a la recepción del lector. Por ejemplo, comparamos la autobiografía y la novela autobiográfica. Como he visto, Lejeune mismo admite que es difícil distinguir la ficción autobiográfica de la autobiografía a partir del análisis textual. El lector puede considerar el texto como un “juego deliberado de la ficción” aun cuando el autor no tiene ningún deseo de juego.⁴⁴ En efecto, el énfasis en la intención del autor contradice su propia teoría de los pactos de lectura. Aun señalando que el pacto es un “contrato” entre el autor y el lector, Lejeune repetidamente pone al autor en una posición superior al lector.⁴⁵

Al final del ensayo, se revela su descontento hacia los autores que escriben narraciones en la “zona mixta” (Lejeune, “Definir la autobiografía” 14). Lejeune señala que la autobiografía ha sido “la cenicienta” de la literatura, mientras que la novela ha sido “la reina” (“Definir la autobiografía” 13). También afirma que, al menos en Francia, los escritores evitan nombrar sus obras autobiográficas por el estigma que el género autobiográfico conlleva. Lejeune critica el hecho de que dichos autores usan materiales biográficos de su propia vida y juegan con la

⁴⁴ Por su parte, Doubrovsky señala que la configuración del yo narrativo es un “juego de la verdad” (“Autobiografía” 46), el que selecciona los fragmentos de verdad que compiten entre sí. Siguiendo su argumento, la autobiografía es un juego también.

⁴⁵ Por el contrario, en “La autonarración” Gasparini destaca el papel del lector en comparación con el autor. El teórico señala que, en cualquier caso, la recepción del texto depende de “la interpretación que el lector haga de las marcas autobiográficas y ficcionales” (Gasparini 183). En definitiva, el lector tiene la última palabra al determinar el género del texto.

curiosidad del lector, pero al fin llaman a sus obras novelas (“Definir la autobiografía” 13-14). No obstante, se observan ciertos problemas en este argumento. En primer lugar, el uso de la experiencia personal en la escritura no es una especificidad del género autobiográfico. De hecho, es la razón por la que encontramos los momentos autobiográficos no solo en una autobiografía, sino también en una novela. Tampoco el juego con la curiosidad del lector es una característica reservada ni por la autobiografía ni por la ficción. Como he mencionado antes, el lector busca los parecidos entre el narrador y el autor al leer una novela y, al contrario, encuentra las diferencias al leer una autobiografía. Dicho de otro modo, ambos géneros juegan con la curiosidad y la credulidad del lector.

Para Lejeune, los escritores que frecuentan la zona mixta sin presentar sus obras como autobiografías adoptan “una conducta cómoda” de “aprovechar los beneficios del pacto autobiográfico sin pagar su coste” (“Definir la autobiografía” 14). Siguiendo esta afirmación, parece que Lejeune niega el género autoficcional en general. Tomando en consideración que la “zona mixta” significa un territorio que se compone de ambos elementos autobiográficos y novelescos, Lejeune está afirmando que se debe llamar cualquier texto con elementos autobiográficos una autobiografía. Si alguien no lo hace, es un escritor descarado que se aprovecha de los frutos del pacto autobiográfico sin pagar su precio. Es un argumento débil por dos razones. Primero, su argumento ignora la presencia de los elementos ficcionales en la zona mixta. Además, su crítica hacia los autores no considera la posibilidad de la que los autores han elegido el género de sus obras por una razón artística con más libertad narrativa. De hecho, es una suposición inverosímil que todos los escritores hayan llamado a sus obras novelas porque el género novelesco es “la reina” de la literatura.

Por otra parte, Lejeune afirma que no hay novelas en las que el protagonista tiene el mismo nombre que el autor: “El héroe de una novela, ¿puede tener el mismo nombre que el

autor? [...] no se me ocurre ningún ejemplo” (*El pacto autobiográfico* 70). De nuevo, la afirmación demuestra el binarismo de su teoría. A pesar de su negación, hay contraejemplos incluso *Fils*, la novela de Doubrovsky. En su ensayo, el autor mismo señala que su obra ha llenado la “casilla vacía” en la teoría de Lejeune: “¡Es como si *Fils* hubiese sido escrita para llenar esa casilla vacía!” (Doubrovsky, “Autobiografía” 52)⁴⁶ Efectivamente, *Fils* es la novela en la que se presenta el neologismo “autoficción” por primera vez. Según Doubrovsky, una autoficción es una ficción de hechos reales. En su ensayo “Autobiografía/verdad/psicoanálisis”, el escritor francés afirma que escribió una “novela” pese a “la insistencia incansable de la referencia histórica y personal” (52). Siguiendo el término de Lejeune, *Fils* es uno de los textos que pertenecen a la “zona mixta”. Por una parte, se encuentran los materiales biográficos como en una autobiografía; por otra, el discurso no respeta el principio cronológico-lógico “en beneficio de una divagación poética, fuera de la narración realista en el universo de la ficción” (Doubrovsky, “Autobiografía” 53-54).

Aun cuando el narrador-protagonista lleva el mismo nombre que el autor, él no es una persona real, sino un personaje ficticio distinto del autor.⁴⁷ La divagación poética hace la figura del narrador interesante, convirtiéndola en un “héroe de novela” (Doubrovsky, “Autobiografía” 59) que supera la mediocridad de la persona fuera del texto; es decir, es una metamorfosis la

⁴⁶ En su ensayo, Lejeune mismo reconoce su error y acepta la novela de Doubrovsky como un contraejemplo de su argumento previo: “Serge Doubrovsky, que quiso venir a habitar una de las casillas que (por error) yo había descrito como vacía (una novela cuyo protagonista tendría el mismo nombre que el autor)” (“Definir la autobiografía” 10).

⁴⁷ Según Gasparini, la identidad nominal entre el narrador, el protagonista y el autor no es “ni necesaria ni suficiente para establecer el carácter autobiográfico de un enunciado” (183). Aunque la identidad del nombre sirve para reforzar el pacto autobiográfico, se requieren otras garantías como las señales paratextuales con el objetivo de determinar el género autobiográfico. Por eso, el teórico arguye que la homonimia no altera de una manera fundamental el estatuto de una “novela”, aun cuando dicha novela presente elementos autobiográficos.

ficcionalización del yo. Según Doubrovsky, la autoficción es una narración que ficcionaliza la figura y vivencia del autor sin restricción del género autobiográfico. Para los lectores, la narración en primera persona de la autoficción se presenta como una autonarración y una novela del yo a la vez. Al situarse entre dos prácticas de escritura “pragmáticamente opuestas y sintácticamente indistinguibles” (Darrieussecq 82), la autoficción crea en sus lectores una ambigüedad entre el pacto autobiográfico y el novelesco.

Después de la investigación pionera de Doubrovsky, varios teóricos han continuado profundizando en el género autoficcional. Entre ellos, Vicente Colonna se concentra en la clasificación de autoficción. El crítico divide la narrativa autoficcional en cuatro categorías: la autoficción fantástica, la autoficción biográfica, la autoficción especular y la autoficción intrusiva. Primero, en la autoficción fantástica el autor es el narrador-protagonista como en la autobiografía. Sin embargo, a diferencia del texto autobiográfico, la autoficción fantástica es “una historia irreal, indiferente a lo verosímil” (Colonna 85).⁴⁸ En este caso, el desdoblamiento se convierte en un personaje extraordinario hasta que no se parece a la figura del autor: “la distancia entre la vida y la escritura es irreductible, la confusión es imposible, la ficción del yo es total” (Colonna 85). En segundo lugar, Colonna aborda la autoficción biográfica. A diferencia de la autoficción fantástica, la historia de la autoficción biográfica debe ser plausible. Según Colonna, el autor de la autoficción biográfica “sigue siendo el protagonista de su historia [...] pero *imagina* su existencia a partir de datos reales” (94, la cursiva es mía). Siguiendo su definición, *Fils* de Doubrovsky puede ser un paradigma de la autoficción biográfica. En la novela, el autor francés sigue los datos reales hasta detalles como las fechas de acontecimientos.

⁴⁸ Similar a la noción de “autoficción fantástica”, Gasparini presenta el término “autofabulación” que indica “toda proyección del autor en una situación imaginaria” (180). El teórico acuña el neologismo para evitar las confusiones, distinguiendo los relatos “radicalmente ficcionales” de los relatos verosímiles (Gasparini 183).

No obstante, la configuración del yo narrativo no solo se compone de los materiales verídicos. Al representar la vida íntima de la figura del narrador-protagonista, Doubrovsky añade elementos novelescos a través de su imaginación. Según Colonna, la ficcionalización no es una mera mentira sino una “mentira verdadera”, o sea, “una distorsión al servicio de la veracidad” (95). La imaginación es indispensable con el fin de transformar los datos fragmentados en la identidad narrativa.

La tercera clase de autoficción es la autoficción especular. A diferencia de la autoficción fantástica y biográfica, en la autoficción especular el autor no siempre se sitúa en el centro de la historia. Como un reflejo en el espejo, solo se encuentra la presencia del autor en “un ángulo de la obra” (Colonna 103). El teórico presenta tres técnicas de la autoficción especular: la ficción del yo miniaturizada y la metalepsis. La ficción del yo miniaturizada sorprende al lector, quien no esperaba encontrar la imagen del autor en una novela. Se observa un ejemplo al comienzo de *Las aventuras de Huckleberry Finn* (1885): “Ese libro lo hizo el señor Mark Twain, y la mayor parte de lo que contó es verdad. Hubo cosas que exageró, pero la mayor parte de lo que dijo es verdad. [...] es principalmente un libro que cuenta la verdad, pero con algunas exageraciones, como he dicho” (Twain 9). Esta parte es, en sí misma, una versión miniaturizada de la novela del yo. La voz narrativa cuenta en primera persona, pero se distancia del autor, llamándole “el señor Mark Twain”. En este caso, la manera de insertar la imagen del escritor es tan súbita que sacude el universo ficticio donde el lector estaba. Otra técnica usada en la autoficción especular es la metalepsis. Según Colonna, se encuentra el efecto del espejo en la obra entera aun cuando el narrador se mantiene anónimo. Dando un ejemplo de *En busca del tiempo perdido* (1913), el teórico señala que el anonimato del narrador omnipresente es la intención del autor, quien trata de esquivar la expectativa del lector “incluso en las situaciones donde el lector legítimamente la esperaría” (Colonna 105). El lector espera

que se revele el nombre del narrador al observar la imagen del autor en su figura, pero el escritor evita la denominación hasta el final. En ambos casos, la obra se transforma en un espejo donde se refleja la imagen del escritor. Aunque el nombre del narrador no es el mismo que el del autor, las imágenes insertadas en la narración enmarcada fuerzan al lector a encontrar el reflejo de la figura del escritor a través de la lectura.

Por último, Colonna presenta la autoficción intrusiva (autorial) como la cuarta clase de autoficción. La “intrusión del autor” (Colonna 115) era común entre las novelas clásicas, pero a partir de Flaubert la literatura novelesca se ha dirigido hacia la desaparición del autor. Por el contrario, en la autoficción autorial encontramos la voz intrusiva del autor. A diferencia de otras clases de autoficción, el avatar del autor en la autoficción intrusiva no es un personaje, sino un comentarista que se sitúa al margen de la trama. Dicho de otro modo, el doble del autor no solo se sitúa fuera del centro de la historia, sino también fuera de la historia misma. Para nosotros, es un rasgo que impide la autoficción intrusiva pertenecer a la narrativa autoficcional. La narrativa autoficcional es, sobre todo, una narración en la que el narrador cuenta su propia historia. El aspecto proviene del motivo fundamental de la autonarración. Como los autobiógrafos, los autores autofccionales narran sus vivencias “para reafirmar o reconstruir la constitución de la propia persona” (Alberca, “Las novelas del yo” 142). En “Definir la autobiografía”, Lejeune afirma que la autobiografía es “la historia de su personalidad” (10). Asimismo, la autoficción es una narración de subjetividad. En efecto, el sujeto posmoderno necesita el complemento de ficción con el objetivo de sostener su identidad fragmentaria.

Entre las categorías de Colonna, la más análoga a la definición de autoficción por Doubrovsky es la autoficción biográfica. Según Doubrovsky, hay tres criterios en la autoficción: la identidad nominal entre el narrador-protagonista y el autor, los datos biográficos del autor y los elementos novelescos en cuanto a la vida íntima del narrador-protagonista. Entre los tres

criterios, el último es el factor que establece el narrador-protagonista como un personaje ficticio que se diferencia del autor extratextual; como resultado, la autoficción se distingue de la autobiografía. Como la obra pionera, su novela *Fils* cumple todos estos requisitos. Asimismo, Colonna afirma que el escritor de la autoficción biográfica “sigue siendo el protagonista de su historia [...] pero imagina su existencia a partir de datos reales” (94). Aunque no señala claramente la identidad del nombre, al menos el teórico reconoce la conjunción de elementos autobiográficos y novelescos como el requisito de la narrativa autoficcional. Siguiendo este criterio, es difícil considerar la autoficción fantástica como la narrativa autoficcional por su desequilibrio entre elementos autobiográficos y novelescos. En “La autoficción, un género poco serio”, Darrieussecq también señala que la narración deja de ser autoficción y se transforma en novela del yo en el momento en que se presenta un acontecimiento inverosímil (81).

Por otro lado, se puede analizar la autoficción especular desde dos perspectivas. Primero, no consideramos la ficción del yo miniaturizada una narrativa autoficcional. Como he señalado en el caso de *Las aventuras de Huckleberry Finn*, en la ficción del yo miniaturizada no se encuentra la imagen del autor en la figura del narrador ni del protagonista. En otras palabras, la imagen del escritor aquí no es una parte de la historia, sino un reflejo que se sitúa al margen. Este punto de vista es semejante a la autoficción intrusiva, cuyo autor se presenta como un comentarista fuera de la historia. Ambas no se consideran una narrativa autoficcional por la misma razón. Aun cuando no se sitúa en el centro de los acontecimientos, el narrador autoficcional es el protagonista de su propia narración. La identidad entre el narrador y el autor es la cuestión secundaria que se puede abordar después de cumplir ese criterio. Por lo tanto, ni la ficción del yo miniaturizada ni la autoficción intrusiva pertenecen a la categoría de narrativa autoficcional. Por otra parte, el segundo tipo de la autoficción especular, al menos parcialmente,

cumple el primer criterio. A pesar del anonimato del narrador, el lector puede observar el reflejo del autor en la figura del narrador hasta suponer que su nombre escondido es el mismo que el autor. Efectivamente, la ambigüedad identitaria es un juego literario que se encuentra en toda la narrativa autoficcional.⁴⁹

Según Casas, la ambigüedad de la narrativa autoficcional viene de su recepción simultánea del pacto autobiográfico y novelesco. Mostrando la similitud y la diferencia entre el autor “real” y su representación literaria, la ambigüedad plantea cuestiones sobre la noción de autoría y la identidad textual. En otras palabras, la narrativa autoficcional niega y afirma a la vez “la relación del texto con su referente”, o sea, “la relación de lo ficticio con lo real” (Casas, “El simulacro del yo” 26). Con el fin de abordar esa ambigüedad, Manuel Alberca propone añadir un nuevo pacto de lectura además de los dos pactos propuestos por Lejeune. Siguiendo la teoría de Alberca, los pactos de lectura se dividen en tres categorías: el pacto autobiográfico, el pacto novelesco y el pacto ambiguo. En el caso del pacto autobiográfico, el autor pide al lector que confíe en su narración, comprometiéndose a decir la verdad. Para presentar su narración como la verdad, el autor intenta convencer al lector de que el yo textual es la misma persona que el autor, cuya firma está en la portada del libro. Por consiguiente, el pacto autobiográfico requiere dos principios: el principio de identidad y el de veracidad. El principio de identidad establece que el autor y el narrador-protagonista son la misma persona, compartiendo el mismo nombre como la marca identitaria. Por otra parte, el principio de veracidad se vincula a la referencialidad, aludiendo a la correspondencia entre el texto y la

⁴⁹ La ambigüedad identitaria se relaciona con el equívoco en cuanto al sujeto de enunciación. La narrativa autoficcional plantea sin cesar interrogantes sobre el dueño de la voz narrativa: ¿quién habla?, o sea, ¿quién tiene la responsabilidad narrativa? En efecto, la lectura de la narrativa autoficcional es un procedimiento de buscar una respuesta a las cuestiones. Por consiguiente, Schlickers afirma que “la creación y evolución de la autoficción se relaciona desde sus orígenes con el juego, con la autoría y la ficcionalidad” (51).

realidad. En efecto, el principio de veracidad no puede establecerse sin el principio de identidad, ya que la veracidad se basa en la creencia de que el narrador es una “persona real” que existe en el mundo extratextual. Según Alberca, la expectativa de identidad y veracidad que el lector acumula al leer el texto autobiográfico es, en sí misma, la especificidad del pacto autobiográfico (*El pacto ambiguo* 69).

Como Lejeune, Alberca supone el pacto novelesco como el pacto contrario al pacto autobiográfico. A diferencia del pacto autobiográfico, el pacto novelesco se enfoca solo en el texto. En consecuencia, el pacto novelesco permite al escritor más libertad de imaginación sin referente extratextual. Por eso, el novelista postula una estrategia contraria a la del autobiógrafo. Su objetivo es la disociación del autor de la figura del narrador. El novelista desaparece y cede su voz al narrador, el que no es el autor nada más. El distanciamiento entre el narrador y el autor conlleva un abandono de la responsabilidad con respecto a la veracidad de narración, puesto que ahora el relato es contado por un personaje ficticio. El escritor no inserta su imagen en la figura del narrador con el propósito de crear un mundo ficticio sin intrusión extratextual. En breve, Alberca sostiene que no se puede igualar novelas y autobiografías porque el autor tiene “una *intentio* diferente en una autobiografía que en una novela” y el lector tiene una expectativa “radicalmente distinta ante una autobiografía y una novela” (*El pacto ambiguo* 74).

A diferencia de Lejeune, quien declara que el narrador de una novela no puede tener el mismo nombre que el autor, Alberca evita abordar la cuestión de identidad nominal con respecto al pacto novelesco y plantea un nuevo pacto, el pacto “ambiguo”. Según el teórico español, se encuentra el pacto ambiguo en las novelas del yo⁵⁰, las que se dividen en tres clases:

⁵⁰ Siguiendo la definición de Darrieussecq, la novela del yo es una novela en primera persona que no es distinta de la autobiografía teniendo en cuenta solo el texto. Esta fórmula ocasiona una paradoja, dado que la mayoría de las novelas del yo no declara su género como una ficción; más bien, algunas veces, las novelas del yo se presentan como una narración

la novela autobiográfica, la autobiografía ficticia y la autoficción. Alberca señala que la novela autobiográfica es la clase más parecida al género autobiográfico (*El pacto ambiguo* 92). Sin embargo, la novela autobiográfica se distingue de la autobiografía porque la identificación nominal entre el autor y el narrador-protagonista no es un requisito para la novela autobiográfica.⁵¹ El nombre distinto del narrador-protagonista recalca la disociación del autor y el narrador pese a los materiales biográficos del texto. Para Alberca, el concepto de la novela autobiográfica incluye las “novelas en primera o en tercera persona, con nombre expreso o anónimas” (“Las novelas del yo” 139).

Entre las variantes de novelas autobiográficas, la más ambigua es el relato en primera persona anónima. Sin indicación paratextual, es difícil determinar el género de la narrativa autodiegética cuyo narrador no tiene nombre. En este caso, el lector debe determinar el género y el pacto apropiado por sí mismo. Como resultado, la ambigüedad causa al lector “ansiedad interpretativa” (Alberca, “Las novelas del yo” 140). La ansiedad del lector se empeora al encontrar las pruebas de autobiografismo, las cuales se contradicen con la expectativa del lector que esperaría el pacto novelesco.⁵² El narrador-protagonista es un personaje ficticio, pero a la

autobiográfica (Darrieussecq 75).

⁵¹ Según Gasparini, hay dos criterios que distinguen la autobiografía de la novela autobiográfica: la identidad y la veracidad. La autobiografía requiere la identidad entre el autor y el narrador-protagonista, pero la novela autobiográfica “solo la *sugiere*” por medio de las informaciones biográficas (Gasparini, “La autonarración” 182, la cursiva es mía). Asimismo, la veracidad es un requisito para la autobiografía, mientras que la novela autobiográfica se basa en la ambigüedad entre la referencialidad y la ficcionalidad. Por su parte, la autoficción se sitúa en medio de los dos géneros. Por un lado, la autoficción comparte la ambigüedad con la novela autobiográfica; por otro, se encuentra en la autoficción la homonimia de autor-narrador-protagonista como en la autobiografía.

⁵² En diversos niveles de la narrativa autoficcional, se observan las marcas que dirigen la recepción del lector. Por ejemplo, encontramos en el paratexto las marcas peritextuales como “la firma de la portada, la contraportada, la semblanza del autor, su fotografía” (Casas, “El simulacro del yo” 22). También se observan las marcas epitextuales como “entrevistas, reseñas, publicidad” (Casas, “El simulacro del yo” 23). Dependiendo del texto, las marcas textuales y extratextuales afectan la identificación entre el autor y el narrador de dos maneras

vez es una figura en la que se reconoce la proyección del autor. Es otra capa de ambigüedad y el lector no tiene capacidad de decidir si o no la información biográfica proviene de la propia vida del autor o es solamente el parecido. En definitiva, Alberca señala que la novela autobiográfica es “un relato que esconde primero, para mostrar disimuladamente después, la relación entre la verdadera biografía y personalidad del autor empírico y la biografía y personalidad del narrador o del protagonista ficticio” (“Las novelas del yo” 143).

Seguidamente, Alberca aborda la autobiografía ficticia como la segunda clase del pacto ambiguo. Según el teórico, la autobiografía “ficticia” parece una autobiografía verdadera hasta el punto de hacer al lector creer la veracidad del relato. Mediante la simulación deliberada de la auténtica autobiografía, la autobiografía ficticia juega con la expectativa del lector que esperaría el pacto autobiográfico. Como se observa en *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554), el texto crea una ilusión que “el apócrifo autor del relato (su narrador-protagonista) es su verdadero autor y el que firma en la portada, un simple mediador o editor” (Alberca, *El pacto ambiguo* 93). Además de *Lazarillo de Tormes*, Alberca ofrece ejemplos contemporáneos como *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela y *Autobiografía del general Franco* (1992) de Manuel Vázquez Montalbán. Aun cuando el texto sigue la información biográfica de una persona histórica, el personaje se mantiene ficticio porque es el autor quien inventa la vida íntima del personaje textual. De hecho, Alberca arguye que la introspección de una figura es posible solamente en el espacio inventado por el autor, quien tiene “una licencia de la que carece el historiador o el biógrafo, que le permite representar desde dentro los pensamientos y proceso psicológicos de su personaje histórico-ficticio” (*El pacto ambiguo* 95). En suma, la autobiografía ficticia se distingue de la novela autobiográfica por la autenticidad de su

opuestas: para asegurar la identificación o, al contrario, para desilusionar esa identificación.

autobiografismo. A diferencia de la novela autobiográfica, en la que el autobiografismo está oculto pero auténtico, en la autobiografía ficticia se encuentra el autobiografismo “simulado” aunque se presenta explícitamente desde el principio. A través de la simulación, la autobiografía ficticia defrauda la ilusión referencial del lector.

No obstante, hay problemas con el uso del pacto ambiguo al abordar la autobiografía ficticia. Si el lector cree la identificación del narrador-protagonista y el apócrifo autor hasta el fin de su lectura, ¿cómo funciona el pacto de lectura? La situación es distinta de la novela autobiográfica. En ese caso, el lector encuentra las pistas del autobiografismo en el texto y, por eso, la ambigüedad por parte del lector es inevitable. Por otra parte, es posible para el lector de la autobiografía ficticia seguir el pacto autobiográfico a lo largo de su lectura sin “ansiedad interpretativa”. Es cierto que la autobiografía ficticia es un juego literario, donde se oponen la intención del autor -el pacto novelesco- y la expectativa del lector -el pacto autobiográfico-. Sin embargo, el conflicto no ocurre al nivel textual como el caso de la novela autobiográfica. En breve, la autobiografía ficticia –al menos siguiendo la definición de Alberca— no es una variante de la narrativa autoficcional. A diferencia de la novela autobiográfica, el narrador de la autobiografía ficticia no es una representación literaria del autor. Tampoco la narración refleja las vivencias del autor. Como la “autoficción fantástica” o la “autofabulación”, la autobiografía ficticia no es una autoficción, sino una ficción.

Finalmente, Alberca presenta la autoficción como la tercera clase del pacto ambiguo. Según el teórico, la autoficción se presenta como una novela, pero su fórmula simula una historia autobiográfica. Por lo tanto, a través de su lectura el lector comienza a sospechar que se trata de una “pseudo-autobiografía” (Alberca, “Las novelas del yo” 145). Su transparencia autobiográfica se basa en la identidad nominal entre el narrador y el autor cuyo nombre se encuentra en la portada de la obra. Es la característica que distingue la autoficción de la

autobiografía ficticia, en la cual el nombre bajo la firma se refiere al nombre del “editor” en vez del autor. La identidad nominal de la autoficción produce un “aura de verdad” (Alberca, “Las novelas del yo” 145) que se contradice con el estatuto ficticio otorgado por el signo paratextual. La tensión entre la expectativa original y el descubrimiento textual ocasiona al lector una inestabilidad análoga a la ansiedad interpretativa que he mencionado al investigar la novela autobiográfica.

En resumen, se encuentra el autobiografismo en todo tipo de novelas del yo. Sin embargo, la modalidad de representar el autobiografismo es distinta para cada clase. El autobiografismo se esconde al inicio de la novela autobiográfica y se presenta luego de un modo fragmentado. En particular, es más complejo encontrar el autobiografismo cuando el narrador es anónimo. Los materiales biográficos sugieren una identificación incierta entre el autor y el narrador, pero no encontramos ninguna confirmación de dicha identificación. Segundo, en la autobiografía ficticia el autobiografismo se presenta de un modo simulado. A diferencia de la novela autobiográfica y la autoficción, en la autobiografía ficticia no se observa la imagen del autor en la figura del narrador ni las vivencias del autor en el relato. Por consiguiente, la autobiografía ficticia no pertenece al género autoficcional. Finalmente, la autoficción representa el autobiografismo de una manera transparente debido a la identidad nominal entre el autor y el narrador. La identificación es “una engañosa apariencia autobiográfica” (Alberca, “Las novelas del yo” 149) que contradice el pacto novelesco propuesto por el autor. Al fin, se necesita el pacto ambiguo para la lectura de una narración autoficcional por el doble valor dotado al texto autoficticio.

Según Casas, hay dos características en la narrativa autoficcional: la heterogeneidad y el fragmentarismo (“El simulacro del yo” 34). En primer lugar, la heterogeneidad proviene del doble valor de la narrativa autoficcional como una conjunción de elementos autobiográficos y

novelescos. La narrativa autoficcional abarca los materiales biográficos, pero su ordenamiento temporal es ficcional hasta el punto de ser la “destrucción de la linealidad” (Casas, “El simulacro del yo” 39). Como novelista, el autor tiene libertad de seleccionar y ordenar piezas de sus recuerdos sin responsabilidad de seguir el orden cronológico. Por ejemplo, se encuentran las técnicas anti-cronológicas en las obras autoficcionales de las hijas de desaparecidos. Con respecto a la ficcionalización del pasado, Casas utiliza la noción lacaniana de “lo irreal del pasado”: el proceso a través del que el autor imagina el pasado, configurando la identidad plural. La construcción ficcional del pasado produce “una identidad elástica, susceptible de adoptar formas diversas” (Casas, “El simulacro del yo” 13).

En efecto, la identidad elástica se vincula al segundo rasgo autoficcional, el fragmentarismo. Como señala Pozuelo Yvancos, el sujeto de la narrativa autoficcional es una identidad fragmentada (*Figuraciones del yo* 14). Asimismo, Doubrovsky afirma en la contracubierta de *Fils*: “Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante [...] la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo” (Pozuelo Yvancos, *Figuraciones del yo* 12). Se observa el fragmentarismo de identidad en las digresiones de la trama como sueños e imaginaciones. A causa de las digresiones, el lector tiene dificultad de encontrar una figura del yo narrativo que permanece estable a lo largo de la narración. También encontramos el fragmentarismo en las ocasiones donde el narrador consigue una “imposible capacidad de introspección” (Casas, “El simulacro del yo” 37) acerca de los personajes, incluso el pasado y el futuro de ellos. Se encuentra la paralipsis⁵³ en la narrativa

⁵³ La paralipsis es una figura retórica que se encuentra cuando “el narrador sobrepasa el grado de conocimiento que puede tener de la historia según la focalización inicialmente escogida” (Casas, “El simulacro del yo” 37).

autoficcional de las hijas de desaparecidos. Aun cuando la narradora es una niña, a veces la voz narrativa supera el límite de su conocimiento hasta abarcar la información que solo conoce la adulta del presente. Las discrepancias de la voz narrativa debilitan la confianza del lector en la narración, desautorizando el yo literario como un narrador confiable.⁵⁴

A fin de cuentas, la narrativa autoficcional otorga a los escritores un nuevo territorio en el que pueden hablar de sí mismos con mayor libertad. En cuanto a la ficcionalización del yo, el aspecto principal no es la autenticidad de los hechos, sino la modalidad novelesca de narrarlos. En efecto, Doubrovsky afirma que el narrador no es una “copia certificada” del autor, dado que “no se trata de descubrir, sino de inventar [...] Está por *construir*” (“Autobiografía” 62, la cursiva en el original). También Casas señala que la figura del narrador no es una reproducción del autor, ya que los materiales biográficos se presentan mediante “sus manifestaciones antirrealistas” (“El simulacro del yo” 11). En este sentido, la teórica sostiene que la autoficción se vincula no tanto a la autobiografía sino, sobre todo, a la novela (“El simulacro del yo” 18). Asimismo, Pozuelo Yvancos afirma que la configuración del yo narrativo no es una búsqueda de “un yo ajeno a ellas y previo a la construcción de su mundo” (*Figuraciones del yo* 21). Trascendiendo la dimensión referencial, la autoficción ofrece un acceso a la verdad íntima que no se puede encontrar fuera de la ficción.⁵⁵ Efectivamente,

⁵⁴ Además, la inestabilidad de identidad narrador-protagonista muestra la ruptura entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado. La ruptura es inevitable porque el sujeto de la enunciación es “el sujeto de la visión”, mientras que el sujeto del enunciado es “el objeto visto” en una “escritura-espejo” (Doubrovsky, “Autobiografía” 46-48).

⁵⁵ En su ensayo “Ego-literatura, autoficción, heterografía”, Philippe Forest plantea una cuestión sobre la concepción de “verdad”. Primero, el teórico presenta una respuesta de la filosofía clásica: la verdad es “la concordancia del lenguaje con la realidad” (Forest 218). Sin embargo, los teóricos deconstruccionistas como Paul de Man sostienen que la propia realidad es ficción; dicho de otro modo, afirman que no existe la realidad referencial separada de la ficción. Siguiendo la idea deconstruccionista, Forest señala que “la verdad se manifiesta bajo la forma de ficción” (217). Según el teórico, el sujeto que narra su vida la transforma ineludiblemente en ficción. Mediante la narración, se encarna en una figura del personaje

Wagner-Egelhaaf señala que la vida y la escritura “se cruzan una con otra, y en ese cruce es donde se manifiesta la transgresión de la frontera entre vida y libro” (242). Se puede comprender su afirmación teniendo en cuenta la relación entre el autor extratextual y el narrador-protagonista textual. Por una parte, la figura del narrador-protagonista se basa en los datos biográficos del autor; por otra, la configuración del yo literario es, de hecho, un procedimiento de la construcción identitaria. Se requiere la configuración para representar la verdad íntima de la subjetividad, llena de ambivalencias y contradicciones como la realidad misma.

ficticio. En fin, “«mi vida» no existe más que a condición de ser «una novela» y «yo mismo» no existo más que a condición de figurar en ella siempre como un «personaje»” (Forest 217). La afirmación nos recuerda las siguientes palabras de De Man: “We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life” (920, la cursiva en el original).

2.2. La subjetivación mediante la refiguración

En esta sección, investigo la construcción de la subjetividad por medio de la refiguración de la memoria. En el corpus de este estudio, se encuentran las obras literarias y cinematográficas que considero autonarraciones, en las que el sujeto configura sus recuerdos. Al analizar las obras, se plantean varias cuestiones que abordan las siguientes nociones: la temporalidad, la referencialidad y la colectividad. Primero, encontramos en la narración la discrepancia entre la perspectiva de la narradora adulta y la de la narradora niña: ¿son sujetos diferentes o el mismo? ¿Cómo no se pierde el sentido de una subjetividad continua a pesar del transcurso del tiempo que altera al sujeto? Segundo, observamos los elementos ficcionales en las obras incluso obras no marcadas como “ficción” por los marcos paratextuales: ¿por qué se observa la ficcionalidad en la narración supuestamente basada solo en los recuerdos? Tercero, encontramos los marcos de la memoria colectiva en las obras del corpus: ¿cómo la memoria colectiva afecta los recuerdos y la identidad del sujeto? Al fusionarse la memoria individual y colectiva, ¿cómo la colectividad se integra en la subjetividad en vez de entrar en conflicto? En suma, se pueden resumir las preguntas anteriores en tres aspectos de esta investigación: ¿cómo se puede superar el anacronismo de la refiguración? ¿Sigue el sujeto-narrador el pacto referencial? Por último, ¿cómo la memoria colectiva afecta la subjetivación?

Para responder las interrogantes planteadas, he recurrido a teorías que abordan la cuestión de memoria, narración y subjetividad. Primero, comienzo mi investigación con las teorías de Beatriz Sarlo y Elizabeth Jelin, quienes estudian la cuestión del tiempo y la narración. Luego, continúo profundizando en el tema enfocándome en las ideas de Paul Ricoeur, buscando una manera de resolver la aporía de la temporalidad. En cuanto a la segunda cuestión, investigo la referencialidad en base a la teoría de Leonor Arfuch, quien ha realizado una extensa investigación sobre el tema de la autonarración. Enseguida, amplíe el estudio con la concepción

de la “vida narrada” de Ricoeur. Con el fin de contestar la tercera cuestión, recurro a la teoría de Maurice Halbwachs y su concepto de la memoria colectiva. En breve, estudio el procedimiento de la subjetivización a través de mi investigación.

Efectivamente, la cuestión de la temporalidad se sitúa en el centro del análisis con respecto a las obras del corpus de este estudio. Las obras de las hijas de desaparecidos abordan la infancia como su tema central o, al menos, empiezan con la infancia antes de contar la adultez bien de la escritora o la cineasta. Por consiguiente, se observa una incongruencia temporal en la narrativa de las hijas. Por ejemplo, en *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba se presenta una alternancia del yo narrativo entre la niña y la adulta. Es interesante la discrepancia narrativa que tienen las dos narradoras. Desde la mirada en el presente, la narradora adulta entiende más de lo que entendía en el momento de los hechos. Sin embargo, ese entendimiento es, inevitablemente, afectado por el conocimiento y la posición que tiene la narradora como escritora adulta. Tampoco es completo el recuerdo de los hechos de su infancia. Hay siempre huecos en el recuerdo y la narradora adulta evoca la voz de la narradora niña con el fin de recuperar los vacíos. No obstante, esa voz de la narradora niña no es la voz de la niña del momento de los hechos, sino la voz que construye en el presente la narradora adulta.

En su libro *Tiempo pasado* (2005), Beatriz Sarlo analiza la incertidumbre del recuerdo que se presenta en el testimonio. Según Sarlo, el testimonio siempre produce una anacronía debido a la imperfección del recuerdo. Es imposible preservar el recuerdo intacto de los hechos pasados. Sin intención o con intención, un sujeto puede olvidar, silenciar, modificar o inventar los recuerdos (Sarlo 80). Hay diversos factores que afectan al sujeto, como su posición política, cultural o moral y su conocimiento por experiencia o por los medios de comunicación. Curiosamente, el conocimiento por los medios puede afectar el recuerdo tanto como la experiencia *vivida*, ya que el sujeto confunde los dos con el transcurso del tiempo (Sarlo 80).

Por otra parte, en su libro *Los trabajos de la memoria* (2002), Elizabeth Jelin recalca el marco cultural como factor interpretativo que afecta al sujeto en su manera de pensar, expresarse y conceptualizar en el proceso de la reflexión (34). Por medio de “la mediación lingüística y narrativa”, toda memoria tiene un carácter social incluso la memoria más individual y privada (Jelin 34). La crítica clasifica el lenguaje y la cultura como “herramientas simbólicas” y señala que las herramientas son precondiciones de la subjetivación (35). Asimismo, en *On Collective Memory* (1992) Maurice Halbwachs afirma que las convenciones sociales mediatizan la construcción del pasado a través del lenguaje (173). El sujeto no puede percibir los objetos sin los marcos sociales, los cuales son la base presupuesta de la reflexión.

En *Los trabajos de la memoria*, Jelin profundiza en la noción de experiencia, que se refiere a “las vivencias directas, inmediatas” (Jelin 34). No obstante, la crítica añade una capa más a esa noción supuestamente sencilla, afirmando que las vivencias deben ser “subjetivamente captadas” (34). A diferencia de las vivencias, las *experiencias* no son captadas directamente del acontecimiento; se requiere una *reflexión* del sujeto con el fin de construirlas (Jelin 34). Por consiguiente, la noción de experiencia se vincula a la cuestión de la memoria. Por otro lado, la reflexión del sujeto es mediatizada por el lenguaje. En efecto, Sarlo señala que “el lenguaje libera lo mudo de la experiencia [...] y la convierte en lo comunicable” (29). Leonor Arfuch también aborda la vida como una narración en *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea* (2002), afirmando que el espacio biográfico se compone de la narración de los sujetos que cuentan su vida (87). Como he mencionado anteriormente, el lenguaje es una de las herramientas simbólicas que son precondiciones de la reflexión subjetiva; por eso escribe, “faltan las palabras, faltan los recuerdos” (Jelin 36). Jelin aborda el impacto de las experiencias traumáticas al sujeto, señalando que esas experiencias crean un “hueco en la capacidad de «ser hablado» o contado [...] un agujero en la capacidad de representación

psíquica” (36). Afirma también que las experiencias traumáticas desarticuladas son solo “huellas dolorosas, patologías y silencios” y quedan fuera del ámbito de la memoria, puesto que “la memoria no los puede tomar, no puede recuperar, transmitir o comunicar lo vivido” (36). En otras palabras, la memoria no se constituye sin proceso de “recuperar, transmitir o comunicar”, lo que distorsiona la vivencia.

Al igual que Jelin, Sarlo señala que la memoria no es una sustancia fija, sino una construcción siempre cambiante. Según Sarlo, el factor más fundamental de la inestabilidad de memoria es el anacronismo. Como he visto en el caso de *La casa de los conejos*, la aporía de temporalidad es una cuestión que se presenta repetidamente a lo largo de las obras de las hijas de desaparecidos que estudio. Para abordar la aporía, investigo los estudios de Paul Ricoeur en “La vida: un relato en busca de narrador” (2006) y *Tiempo y narración* (1996). En ambas obras, Ricoeur empieza su estudio con la comparación entre las teorías de Aristóteles y las de Agustín. El filósofo francés no ha elegido sus teorías como punto de partida solo por razones cronológicas; más bien, cada teoría representa una perspectiva opuesta sobre el tiempo: la perspectiva cosmológica de Aristóteles y la perspectiva fenomenológica de Agustín. Según Ricoeur, la aporía de temporalidad viene del conflicto entre las dos perspectivas contradictorias (*Tiempo y narración* 640).

La concepción aristotélica del tiempo se basa en el tiempo cronológico, el cual es un estado entre el antes y el después. Por otro lado, el tiempo agustino no es un movimiento lineal, sino el presente sobrepuesto triplemente. En lugar del movimiento sucesivo del pasado, presente y futuro, el instante siempre se sitúa en el presente. Agustín ve el tiempo como “la incesante disociación entre los tres aspectos del presente”: “la expectativa, que llama presente del futuro; la memoria, que llama presente del pasado; y la atención, que es el presente del presente” (Ricoeur, “La vida” 20). Según Agustín, la inestabilidad del tiempo viene de esa

incesante descomposición, la cual es una consecuencia de la “distensión del alma, *distentio animi*” (Ricoeur, “La vida” 20, cursiva en el original). La inestabilidad del presente humano forma un contraste con la estabilidad del presente divino, el que abarca “pasado, presente y futuro en la unidad de una mirada y de una acción creadora” (Ricoeur, “La vida” 20). Es curioso que ambas nociones agustinas, el tiempo humano y el tiempo divino, están en el presente permanentemente. Para Agustín, la cuestión digna no es si el tiempo está en el presente, sino si el tiempo es una unidad o una disociación. A diferencia de Dios, la mente del humano no tiene capacidad de percibir los tres aspectos del presente en su totalidad. En otras palabras, el tiempo agustino tiene tres caras que existen simultáneamente, pero se revela solo una cara ante la percepción del humano. En *Tiempo y narración*, Ricoeur se niega a elegir entre la concepción aristotélica y la agustina porque no puede resolver la aporía de temporalidad siguiendo “un solo extremo: el alma o el movimiento” (661). Siguiendo al filósofo, se requieren “el dinamismo del movimiento” así como “la dialéctica del triple presente” con el fin de superar no solo la aporía de temporalidad, sino también la fisura entre historias (*Tiempo y narración* 661). El dinamismo y la dialéctica son la clave para conseguir la coherencia, la cual necesitamos para percibir historias sin perder el sentido de continuación de la subjetividad. Por lo tanto, la cuestión de coherencia se vincula a la cuestión de memoria y, finalmente, la cuestión del sujeto.

En *On Collective Memory*, Halbwachs señala que el sujeto deforma el pasado en el proceso de introducirle la coherencia (183). Según el psicólogo francés, la reflexión es un esfuerzo del sujeto que intenta comprender los hechos del pasado como una unidad lógica. A través de la reflexión no se repite el pasado, sino se construye. En este proceso, la coherencia es un hilo de razonamiento que une los fragmentos y los convierte en una narrativa comprensible y comunicable. Halbwachs describe el proceso de reflexión como un proceso de organizar un almacén desordenado. El sujeto elige una cantidad de fragmentos en el almacén

del recuerdo, mientras elimina otra cantidad del dicho almacén. En fin, se organizan los trazos elegidos acorde al razonamiento del sujeto. Es interesante que el psicólogo usa la expresión “nuestras ideas *del momento*” con respecto a ese razonamiento (183, cursivas son mías). Su concepción de reflexión nos recuerda la concepción de Jelin. Según Jelin, la percepción del sujeto de sus experiencias no es lo mismo que una recurrencia de “las vivencias directas, inmediatas” (34), puesto que se necesita una reflexión con el fin de transformar las vivencias en experiencias. Aquí se encuentra un punto común entre la teoría de Halbwachs y la de Jelin: ambos ven la reflexión como un proceso de construcción del sujeto. De hecho, Halbwachs afirma que las vivencias pueden pertenecer a todos, pero la disposición de nuestros recuerdos pertenece solo a nosotros mismos” (171).

En “La vida: un relato en busca de narrador”, Ricoeur señala que la historia narrada no es “la simple enumeración, en un orden seriado o sucesivo” de los hechos del pasado porque el sujeto los organiza de una manera “inteligible” por medio de la narración (10-11). Sin narración, los hechos del pasado no son más que imágenes fragmentadas que quedan almacenadas en nuestra conciencia (Halbwachs 170). Tomando prestada la expresión de Sarlo, las imágenes no construyen nuestra memoria hasta que el sujeto las “haga presente” (10). La concepción de Arfuch en términos del espacio biográfico ofrece un lugar donde la subjetividad se construye mediante la narración, un “reservorio de las formas diversas en que las vidas humanas se narran y circulan” (*El espacio biográfico* 49). También Jelin señala que “el núcleo de la identidad individual o grupal” se construye a través de la narración porque la subjetividad está ligada a “un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio” (24). El “sentido de permanencia” permite al sujeto superar la fisura entre el pasado y el presente con el objetivo de sostener la identidad del sí mismo: “Lo importante es que permiten mantener un mínimo de coherencia y continuidad, necesarios para el

mantenimiento del sentimiento de identidad (Jelin 25).

Efectivamente, el tema central de *Tiempo y narración* es la aporía de temporalidad que se presenta en la narración. Para resolver esa cuestión, el filósofo aborda la narratividad porque “la refiguración del tiempo” ocurre mediante la narración (*Tiempo y narración* 636). Curiosamente, Ricoeur usa el término “narración” en un sentido doble: “la configuración del tiempo *en* la narración y su refiguración *por* la narración” (*Tiempo y narración* 637, cursivas en el original). Siguiendo las palabras de Arfuch, primero la narración significa un sentido semejante a la noción del “espacio biográfico”, donde la subjetividad se construye. Segundo, la narración que sirve para la refiguración del tiempo se parece a la noción de reflexión. Como la concepción de Halbwachs y Jelin sobre la reflexión, el segundo sentido de la narración para Ricoeur indica la búsqueda del sujeto con el propósito de obtener la coherencia que le otorga un sentido de continuidad, “el mantenimiento del sentimiento de identidad” (Jelin 25). En su artículo, Ricoeur utiliza el término “la historia narrada” para indicar la narrativa que resulta “una configuración de una sucesión”, la cual es un acto de “componer una historia [...] desde el punto de vista temporal” (“La vida” 11). Según el filósofo francés, la historia narrada es un esfuerzo de configurar “una totalidad temporal” y la narración es un “acto poético como una mediación entre el tiempo como flujo y el tiempo como duración” (“La vida” 11).

En *Tiempo y narración*, Ricoeur señala el significado de la narración de una manera más clara: “la operación narrativa [...] ofrece una «solución» no ya especulativa, sino *poética*, a las aporías [...] del tiempo” (636, la cursiva en el original). En vez de seguir una de las dos perspectivas de Aristóteles y Agustín, el filósofo presenta una noción del “tiempo narrado”, el cual es equivalente al “tiempo humano” (*Tiempo y narración* 780). Según Ricoeur, la narración es un “guardián del tiempo” porque “no existiría un tiempo pensado si no fuera narrado” (*Tiempo y narración* 991). Al comienzo de la cuarta parte de *Tiempo y narración*, subtitulada

“El tiempo narrado”, el filósofo afirma que toda configuración narrativa es, esencialmente, una refiguración de la experiencia temporal (635). En otras palabras, la configuración narrativa crea el tiempo humano, que es un punto medio entre los extremos de Aristóteles y Agustín. A diferencia de la perspectiva cosmológica de Aristóteles, el movimiento del tiempo humano no es necesariamente lineal; más bien, es una extensión del pensamiento subjetivo. Por otro lado, el tiempo humano se distingue de la concepción agustina del tiempo porque la noción del tiempo humano para Ricoeur no es una noción inferior al tiempo divino. Según Agustín, solo Dios puede tener una visión que percibe el tiempo en su totalidad. Su argumentación se basa en la concepción del tiempo como el presente sobrepuesto en tres capas: “la expectativa, que llama presente del futuro; la memoria, que llama presente del pasado; y la atención, que es el presente del presente” (Ricoeur, “La vida” 20). No obstante, ninguna capa del presente agustino permite al humano un lugar para “componer una historia” (Ricoeur “La vida” 11) porque el presente permanente ya queda escrito por el Dios y es insondable para los humanos. Usando el término de Arfuch, allí no existe ningún espacio biográfico.

En lugar de negar la capacidad de los sujetos humanos, Ricoeur aclara que “la composición *narrativa*” ofrece una respuesta a su cuestión inicial en cuanto a la aporía de la temporalidad (*Tiempo y narración* 641, cursiva en el original). Esa composición es un proceso de constituir la subjetividad que tiene en sí misma un carácter narrativo. Ricoeur llama a la subjetividad en cuestión “la identidad narrativa” (“La vida” 21). Según el filósofo, nuestra vida es “el campo de una actividad constructiva, derivada de la inteligencia narrativa, por la cual intentamos encontrar, [...] *la identidad narrativa que nos constituye*” (“La vida” 21, cursivas en el original). En su argumento, el sentido de la “inteligencia” se parece a la noción del “razonamiento” de Halbwachs. Ambos términos requieren un esfuerzo de parte del sujeto en busca de un hilo de coherencia que sirva para constituir una narrativa comprensible. La

búsqueda es, en efecto, “una actividad constructiva” de subjetivación que conduce a una identidad narrativa. La narratividad es indispensable porque la identidad narrativa no es “ni una serie incoherente de acontecimientos ni una sustancia inmutable inaccesible al devenir” sino “el tipo de identidad que solamente la composición narrativa puede crear gracias a su dinamismo” (Ricoeur, “La vida” 21). El tiempo aristotélico tiene un movimiento sucesivo, pero le falta la coherencia que liga los acontecimientos como una unidad perceptible. Por otra parte, en el tiempo agustino falta el dinamismo porque la totalidad del presente permanente es una esencia invariable que solo Dios puede percibir. A diferencia de las perspectivas, Ricoeur crea una concepción del “tiempo humano” que se constituye por medio de “la composición narrativa”. A fin de cuentas, el tiempo humano es un tiempo narrado y la subjetividad humana es una identidad narrativa.

Teniendo en cuenta la concepción de identidad narrativa, analizo la subjetivación como una composición narrativa. Según Sarlo, es a través de la refiguración que el pasado “se hace presente” (10). Por ejemplo, el cineasta Benjamín Ávila afirma que él “hizo” su pasado por medio de su película *Infancia clandestina*, donde se construye la infancia (Arfuch, *La vida narrada* 92). Asimismo, en su artículo “Autobiography as De-facement” (1979) Paul de Man señala que la autobiografía no es una mera consecuencia que la vida produce; más bien, es el proyecto autobiográfico que produce y determina la vida (920). De hecho, la relación entre la autonarración y la subjetividad ha sido uno de los temas centrales en el estudio de la narratividad. En *La vida narrada: Memoria, subjetividad y política* (2018), Arfuch aborda la cuestión de referencialidad analizando obras autoficcionales. La crítica señala que la autonarración tiene un rasgo inherente de ficcionalidad a causa de “la fantasía del recuerdo o la evanescencia de la memoria” que deja una huella imborrable de incertidumbre en la subjetividad (*La vida narrada* 122). Se puede aplicar su argumento al análisis de las obras de

las hijas de desaparecidos. Ambos “la fantasía del recuerdo” y “la evanescencia de la memoria” se presentan repetidamente a lo largo de sus obras y las narradoras tratan de constituir una subjetividad basada en la incertidumbre, llenando los vacíos con elementos ficcionales. Además, nuevos modos de comunicación como las redes sociales añaden “inesperadas tonalidades” a la composición narrativa, borrando el límite entre lo privado y lo público (Arfuch, *La vida narrada* 165). Ahora el acto de “componer una historia” (Ricoeur, “La vida” 11) no es un acto íntimo sino “algo para compartir, no solo con amigos sino también con extraños y a nivel global” (Arfuch, *La vida narrada* 165). En el espacio virtual, el sujeto puede deleitarse con juegos identitarios, invenciones de sí sin limitaciones (Arfuch, *El espacio biográfico* 114). En fin, el espacio biográfico se amplía hasta ofrecer una posibilidad infinita de inventar “identidades múltiples, ficticias” (Arfuch, *La vida narrada* 165). Sin embargo, la expansión del espacio biográfico no altera en gran medida la composición narrativa de la subjetividad, sino que destaca la ficcionalidad más libremente (Arfuch, *El espacio biográfico* 115).

En *Tiempo y narración*, Ricoeur aborda la cuestión de la referencialidad empezando con una comparación entre dos modos de narración: el relato histórico y la ficción. Al contrario de la ficción, se supone que el relato histórico intenta registrar el pasado como lo “efectivamente sucedido” (637). Sin embargo, la cuestión de la referencialidad se hace más compleja al tomar la historia en forma de narración. Como un sujeto que organiza los trazos de recuerdos mediante la reflexión, un narrador reformula los hechos del pasado y los convierte en “un tejido de historias narradas” (Ricoeur, *Tiempo y narración* 998). Como el tiempo *narrado*, la historia *narrada* es intrínsecamente subjetiva y es refigurada constantemente no solo por hechos verídicos, sino también por elementos ficcionales. En consecuencia, se desborda la dicotomía del relato histórico y la ficción: “la refiguración del tiempo realizada

conjuntamente por la historiografía y el relato de ficción” (Ricoeur, *Tiempo y narración* 640, cursiva en el original). Para Ricoeur, la vida es una forma de historia y, como historia, solo existe en forma de narración; es decir, la vida es una narración del “intervalo entre nacimiento y muerte” (“La vida” 9). Como no se distingue el relato histórico de la ficción, la narración de nuestra vida tampoco puede distinguirse de la ficción. Aquí se observa un razonamiento común entre las concepciones de Ricoeur en cuanto al tiempo y a la vida. Siguiendo al filósofo, el tiempo no puede ser “humano” hasta ser narrado; asimismo, la vida no “se vive” si “no se narra” (“La vida” 17). Recordar la vida en el pasado nos ayuda a construir la identidad, son piezas que vamos añadiendo para la construcción del yo.

La concepción de la vida narrada se aplica al analizar las obras autoficcionales de nuestro corpus. Según Ricoeur, la vida debe ser “interpretada”: “*Una vida no es más que un fenómeno biológico en tanto la vida no sea interpretada*” (“La vida” 17, cursivas en el original). En el proceso de “interpretar” la vida, “la ficción desempeña un papel mediador considerable” (Ricoeur, “La vida” 17). Siguiendo el concepto aristotélico, Ricoeur explica la “interpretación” de la vida como una “construcción de la trama” (“La vida” 10). De hecho, el sujeto está abierto a las identificaciones múltiples debido a que “se pueden componer diversas tramas a propósito de los mismos sucesos, igualmente es posible urdir sobre su propia vida tramas diferentes e incluso opuestas” (Ricoeur, *Tiempo y narración* 1000). Para explicar la relación entre la vida y el relato, el filósofo da un ejemplo de un paciente que se dirige al psicoanalista. El paciente le aporta “retazos de historias vividas, sueños, «escenas primitivas», episodios conflictivos” con el fin de que el psicoanalista extraiga de los “retazos” un relato comprensible (Ricoeur, “La vida” 19). Ricoeur señala que la transformación de los retazos en “historias efectivas” es, al mismo tiempo, una “búsqueda de identidad personal” para el paciente (“La vida” 19). Para Ricoeur, el acto de narrar es un acto de construir no solo la trama de la historia sino también la

subjetividad. La refiguración de los retazos debe incluir elementos imaginarios y el filósofo llama al relato refigurado “la ficción narrativa”, que es “una dimensión irreducible de la *comprensión de sí*” (“La vida” 20, cursivas en el original).

En *Tiempo pasado*, Sarlo señala la imposibilidad de crear una narración libre del problema de la referencialidad: “las llamadas autobiografías serían indistinguibles de la ficción en primera persona, una vez que se acepte que es imposible establecer un pacto referencial que no sea ilusorio” (38). Asimismo, en “Autobiography as De-facement” De Man afirma que la distinción de la ficción y la autobiografía no es clara sino indecisa porque la ilusión de referencialidad no garantiza una relación verificable entre el referente y la figuración (920). Siguiendo al crítico, la figuración no es una reproducción del referente; más bien, la figuración determina el referente. Ricoeur también señala que en la fase de reflexión “la hermenéutica de lo «real» y de lo «irreal» desborda el marco asignado por la filosofía analítica al problema de la referencia” (*Tiempo y narración* 639). De hecho, Arfuch resalta la ficcionalidad ante la referencialidad con respecto a la “auto-representación”, señalando que “la «verdad» de lo ocurrido” no es tan importante como “las estrategias ficcionales” en la “construcción narrativa” (*El espacio biográfico* 60). Curiosamente, la crítica afirma que las estrategias ficcionales se aplican aun cuando el narrador cuenta “bajo la marca «testigo» del yo” (*El espacio biográfico* 99, cursiva en el original). En otras palabras, se observa el carácter ficcional incluso en narraciones autofigurativas que no llevan signos paratextuales que indiquen que el texto es una ficción. Efectivamente, algunos escritores deliberadamente utilizan los signos paratextuales como un tipo de juego literario con sus lectores. Por ejemplo, una obra del corpus de este estudio se llama *Diario de una princesa montonera: 110% verdad* (2012). La escritora, Mariana Eva Perez, toma una posición de testigo como la hija de desaparecidos y el título refuerza la ilusión de referencialidad, indicando que el contenido del libro es “110% verdad”. Sin embargo,

la narradora no realiza esa ilusión de los lectores, revelando que el pacto referencial es solo ilusorio. Los lectores deben aceptar el hecho de que hay cierta ficcionalidad en su lectura, aun cuando la escritora misma marca su texto como “verdad”.

Por otra parte, la subjetividad que se observa en la narrativa de las hijas no representa solo la subjetividad de la escritora como individuo. En *El espacio biográfico*, Arfuch señala que en el espacio biográfico se desborda “el umbral incierto entre lo público y lo privado, [...] entre lo individual y lo social” (67). En consecuencia, se desborda el límite entre la subjetividad del *yo* y la del *nosotros* (Arfuch, *El espacio biográfico* 67). Aplicando su argumento a nuestro corpus, la subjetividad de las hijas de desaparecidos reúne la subjetividad individual y colectiva. Cada una tiene la subjetividad del *yo* como una escritora individual, pero también cada una tiene la subjetividad del *nosotros* como un miembro de los H.I.J.O.S o parte de la generación de los hijos. La identidad social de los sujetos se demuestra mediante su narración. En *Memoria y autobiografía: Exploraciones en los límites* (2013), Arfuch señala que en cada narración —no necesariamente un texto literario, sino “en cada puesta en forma de la vida -de lo verbal al audiovisual—” el sujeto no puede evitar revelar “su propia existencia en términos éticos, estéticos y, hasta podríamos decir, políticos” (51). En *Los trabajos de la memoria*, Jelin añade la cuestión de memoria a la cuestión de narratividad. Según la crítica, la memoria es una “construcción *social* narrativa”, la cual implica “las propiedades de quien narra, de la institución que le otorga o niega poder y lo/a autoriza a pronunciar las palabras” (35, la cursiva es mía). En comparación con la afirmación anterior de Arfuch, la observación de Jelin recalca el poder que dicta la omisión o el silencio de la memoria en su composición.

Según Jelin, las memorias son “simultáneamente individuales y sociales”, destacando el carácter colectivo de “las palabras y la comunidad de discurso” (37). Además, la crítica afirma que la experiencia es también colectiva, ya que “las vivencias individuales no se

transforman en experiencias con sentido sin la presencia de discursos culturales, y éstos son siempre colectivos” (37). Ambas la memoria y la experiencia no existen en sí sin “el acto de compartir”, el cual es “el acto narrativo compartido, en el narrar y el escuchar” (Jelin 37). Su noción del “acto narrativo compartido” se vincula a la argumentación de De Man, quien señala que el momento autobiográfico ocurre como un alineamiento entre los dos sujetos involucrados en el proceso de lectura (921). Los sujetos intercambian una reflexión mutua al construir la subjetividad (De Man 921). En *La vida narrada*, Arfuch afirma que el valor biográfico se asienta en “la interacción dialógica y la mutua identificación”, puesto que la narración incumbe a ambas partes de la interacción dialógica: “el relato que alguien hace de sí mismo no solo concierne al narrador sino también a su eventual perceptor, al tiempo que remite a la dimensión ética de la vida en general” (163). De hecho, su noción de “interacción dialógica” es afín a la noción de “acto narrativo compartido” de Jelin. Según Jelin, la experiencia individual constituye una comunidad a través del acto narrativo compartido: “la «experiencia» es vivida subjetivamente y es culturalmente compartida y compartible” (37). Usando los términos de Arfuch, el proceso que explica Jelin aquí es “la mutua identificación” entre un sujeto individual y una comunidad colectiva por medio de “la interacción dialógica”. En este proceso, la memoria individual y colectiva se produce en la medida en que los agentes sociales “intentan «materializar» estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, *vehículos de la memoria*, tales como libros, museos, monumentos, películas o libros de historia” (Jelin 37, cursivas en el original). Siguiendo su concepción, las obras literarias y cinematográficas de nuestro corpus también se clasifican como “vehículos de la memoria”.

En *On Collective Memory*, Halbwachs señala que ningún sujeto individual puede escaparse de la percepción colectiva. Según el psicólogo, el lenguaje conlleva un acuerdo

colectivo que permite al sujeto percibir los objetos y, por eso, no existe una percepción fuera de ese acuerdo (168, la cursiva es mía); en otras palabras, el lenguaje presupone la existencia de una sociedad (170). El sujeto percibe los objetos siguiendo sus relaciones previas con ellos, recurriendo al recuerdo. Curiosamente, el sujeto puede percibir objetos incluso con los que no ha tenido una relación anterior por sí mismo, tomando una perspectiva de los otros. Los puntos de vista interior y exterior se fusionan por medio de los “vehículos de la memoria”, para usar el término de Jelin. En el mismo libro, la crítica utiliza el término “mutua constitución” para indicar “ciertos parámetros de identidad (nacional, de género, política o de otro tipo) el sujeto selecciona ciertos hitos, ciertas memorias que lo ponen en relación con «otros»” (25). El sujeto define los límites de la identidad como la diferenciación de los otros, pero, a la vez, los marcos sociales que encuadran los recuerdos vinculan la subjetividad a la identificación colectiva (Jelin 25). Asimismo, Halbwachs afirma que no hay recuerdos puramente interiores porque desde el momento en que un recuerdo reproduce una percepción colectiva, el recuerdo solo puede ser colectivo (169). Sin percepción colectiva, los recuerdos no son más que imágenes flotantes al fondo de nuestra conciencia (Halbwachs 170). En breve, solo se puede recordar a condición de que sigamos los marcos de la memoria colectiva (Halbwachs 172). El argumento de Halbwachs es comparable al análisis de Sarlo, quien señala que la memoria está bajo la influencia de factores como la posición política, cultural o moral (80). Asimismo, Arfuch recalca los marcos “éticos, estéticos y, hasta podríamos decir, políticos” (*Memoria y autobiografía* 51) que se presentan en la narración. Resaltando la importancia de los marcos colectivos, Jelin define la memoria como una “construcción social narrativa” (35). Según la crítica, el carácter colectivo de la memoria deriva del “entretejido de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización social [...] y con alguna estructura, dada por códigos culturales compartidos” (22). Los marcos colectivos como tradiciones son

“códigos culturales compartidos” y se entrelazan con los marcos individuales al constituir un “entretejido” de la memoria.

Sin embargo, los marcos no son fijos sino cambiantes con el transcurso del tiempo, desfigurando la memoria colectiva. Halbwachs señala que los marcos colectivos afectan la manera en que la sociedad representa el pasado (172). Ningún sujeto se libera de las convenciones sociales, así que compone sus recuerdos en la misma dirección en que evoluciona la memoria colectiva (Halbwachs 172-73). La evolución de la memoria colectiva termina produciendo una ruptura entre generaciones; a la inversa, compartir la memoria colectiva es una de las condiciones para pertenecer a la misma generación. Según la definición de Wilhelm Dilthey, una generación es “un fenómeno *intermedio* entre el tiempo «exterior» del calendario y el tiempo «interior» de la vida psíquica” (Ricoeur, *Tiempo y narración* 793, cursiva en el original). En otras palabras, para ser parte de una generación el sujeto necesita ambos factores: el tiempo “exterior” de la contemporaneidad y el tiempo “interior” de la memoria colectiva. Asimismo, Karl Mannheim afirma que no todos los contemporáneos pertenecen a la misma generación porque “no están sometidos a las mismas influencias y no ejercen la misma influencia” (Ricoeur, *Tiempo y narración* 794). Desarrollando la noción de “una orientación común” de Dilthey, Mannheim señala que los miembros de la misma generación comparten ciertas propensiones a “obrar, sentir, pensar de cierta manera”, llamando a esa propensión un “vínculo de generación” (Ricoeur, *Tiempo y narración* 794).

Ricoeur divide los usos de la concepción de generación en dos: “la pertenencia a la «misma» generación, y la «sucesión» de las generaciones” (*Tiempo y narración* 793). Primero, los contemporáneos que han estado expuestos a “las mismas influencias, marcados por los mismos acontecimientos y los mismos cambios” (Ricoeur, *Tiempo y narración* 793-94) forman una generación. Los sujetos que pertenecen a la misma generación comparten “una *experiencia*

y una *orientación* común” y, como resultado, forman una identidad de *nosotros*, la cual es una “combinación entre influencias recibidas e influencias ejercidas” (Ricoeur, *Tiempo y narración* 794, cursivas en el original). Seguidamente, la generación anterior encadena a la posterior a través de “la transmisión de la *experiencia*” (794, cursiva en el original). Tomando en cuenta la concepción de Jelin en términos de “experiencia”, argüimos que la noción de experiencia en la teoría de Dilthey no es una vivencia sino una experiencia que se configura por medio de la reflexión. Siguiendo esa concepción de la experiencia, se considera “la transmisión de la experiencia” como la sucesión de la memoria colectiva.

La fusión de la memoria individual y colectiva abre al sujeto la posibilidad de “identificaciones múltiples, en tensión hacia lo otro” (Arfuch, *El espacio biográfico* 64-5). Arfuch señala que el sujeto necesita “la dimensión simbólica/narrativa” como constituyente de la subjetivación, puesto que en esa dimensión configura “una imagen de autorreconocimiento” en relación con “aquello-otro” (*El espacio biográfico* 65). En *Sí mismo como otro* (1996), Ricoeur aborda la otredad en la identidad adoptando dos conceptos filosóficos: “por un lado, la identidad como mismidad (latín: *idem*; inglés: *sameness*; alemán: *Gleichheit*); por otro, la identidad como ipseidad (latín: *ipse*; inglés: *selfhood*; alemán: *Selbstheit*)” (*Sí mismo como otro* 109, cursivas en el original). El filósofo afirma que no se puede ignorar la confrontación entre los dos conceptos al indagar la dimensión narrativa de la identidad. Según Ricoeur, la mismidad es “la identidad *numérica*”, la cual significa que “una sola y misma cosa” es designada por un nombre inalterable repetidamente: “Identidad, aquí, significa unicidad [...] entendida en el sentido de reidentificación de lo mismo, que hace que conocer sea reconocer: la misma cosa, dos veces, *n* veces” (*Sí mismo como otro* 110, cursiva en el original). Por otra parte, la mismidad es “la identidad *cualitativa*”, teniendo “la semejanza extrema” que permite una sustitución o un intercambio entre componentes “sin pérdida semántica, *salva veritate*” (Ricoeur, *Sí mismo*

como otro 110, cursivas en el original). Sin embargo, la identidad no siempre puede recurrir a la “semejanza extrema” como una prueba de su continuidad. A medida que transcurre el tiempo, ese criterio de similitud se debilita y resulta requerir otro criterio, otra prueba que garantiza la continuidad de la identidad. Por lo tanto, Ricoeur presenta el segundo concepto, la ipseidad, como una solución ante la desemejanza con el paso del tiempo. A diferencia de la mismidad, que es la “identidad del mismo”, la ipseidad es la “identidad del sí” (Ricoeur, *Sí mismo como otro* 118). Mientras la mismidad recurre a lo físico para probar la unidad de todas las versiones del sujeto, la ipseidad recurre a lo psicológico en lugar de lo físico. Al contrario de la mismidad, la ipseidad reconoce la pluralidad de identidad, aceptando las versiones múltiples del sujeto con tal de que el sujeto tenga una creencia en sí mismo.

Según Ricoeur, la identidad narrativa es una oscilación entre la mismidad y la ipseidad (*Sí mismo como otro* 138). Es una subjetividad que se constituye por “la ayuda de la mediación narrativa” (Ricoeur, *Sí mismo como otro* 120). A diferencia de la mismidad, la identidad narrativa no niega la pluralidad de las versiones del sujeto. Tampoco es igual que la ipseidad, puesto que la identidad narrativa recalca el devenir del sujeto en el proceso de la construcción narrativa en vez de aceptar las versiones del sujeto como puntos separados. La concepción de Ricoeur sobre la identidad narrativa es análoga a la de Arfuch, quien define la identidad como “una *trayectoria* que se despliega en la temporalidad del relato” (*La vida narrada* 163, la cursiva es mía). La crítica rechaza el esencialismo en cuanto a la identidad y pone énfasis en la “otredad constitutiva del sí mismo” (*Memoria y autobiografía* 31). Según Arfuch, la concepción de la identidad narrativa destruye “la «ilusión sustancialista» de un sujeto «idéntico a sí mismo»” (*Identidades* 26) y fluctúa entre “lo mismo y lo otro, lo que permanece y lo que cambia” (*Memoria y autobiografía* 31): es “un intervalo entre el idem y el ipse, sin fijarse definitivamente en uno u otro polo” (*Identidades* 27). La fluctuación acontece en un juego

reflexivo, donde el sujeto configura la identidad narrativa. Es un vaivén incesante entre el tiempo de la narración y el tiempo de la vivencia. A través de la reflexión, el sujeto constituye la subjetividad que abarca la trayectoria del sí mismo en su totalidad.

En *Estética de la creación verbal* (1982), Mijaíl Bajtín también aborda la narración como un constitutivo de la subjetivación, considerándola como una manera de autoobjetivación para obtener el punto de vista del “yo-para-mí (la actitud hacia uno mismo)” (133, cursivas en el original). Según Bajtín, el valor biográfico viene de la posibilidad de conseguir la autoconciencia, ordenando las vivencias del sujeto (134). Sin ordenación, el sujeto no puede comprender ni narrar su propia vida. El teórico afirma que la autoconciencia mediante una biografía es semejante a la visión en el espejo: “nuestra visión propia junto con nuestro yo-para-mí” (134-35, cursivas en el original). Afin a la concepción de Arfuch sobre la “otredad constitutiva del sí mismo” (*Memoria y autobiografía* 31), Bajtín reconoce la “otredad en mí” (137): “no soy yo mediante el otro, sino que es el mismo otro valorativo en mí; es hombre en mí” (136). También el crítico destaca la influencia de la otredad en la construcción de la memoria, poniendo un ejemplo de la figura materna que se proyecta en nuestros recuerdos de la infancia (135). Según Bajtín, la otredad no entra en conflicto con la subjetividad porque el sujeto no se separa del mundo de los otros, sino que se percibe dentro de ese mundo; en consecuencia, la colectividad se vuelve parte de la subjetividad. El teórico da ejemplos de la colectividad institucionalizada como “la familia, la nación, la humanidad cultural” (135). Los ejemplos bajtinianos nos recuerdan la teoría de Halbwachs, quien divide la colectividad institucionalizada en tres categorías: la familia, la religión y la clase social. Son fuentes de la memoria colectiva, la cual aporta los marcos interpretativos al sujeto. El psicólogo señala que las imágenes fragmentadas del pasado no se transforman en recuerdos sin los marcos colectivos. Asimismo, Bajtín afirma que los relatos de otros son un anclaje para la “unidad biográfica”;

sin otredad, la vivencia del sujeto “permanecería internamente fragmentada” (136). Para Bajtín, la otredad es “una fuerza valorativa” que tiene una autoridad de hacer nuestra vida comprensible a nosotros y a los otros (137).

Para concluir, vuelvo a las preguntas planteadas al comienzo de este capítulo. Con el fin de abordar la cuestión de memoria, narración y subjetividad, he dividido las preguntas en tres aspectos: la temporalidad, la referencialidad y la colectividad. En primer lugar, he investigado la cuestión de temporalidad. Las críticas como Sarlo y Jelin señalan que la refiguración no es una recurrencia de los hechos del pasado, sino una construcción narrativa que se sitúa en el presente. El sujeto organiza los fragmentos de sus recuerdos a través de la reflexión, la cual es un proceso de hacer presente los hechos con el fin de superar la fisura del tiempo entre las vivencias del pasado y la narración en el presente. Por otro lado, para Ricoeur la cuestión de temporalidad no es una mera cuestión del anacronismo, sino una aporía entre la perspectiva aristotélica y la perspectiva agustiniana. En lugar de elegir una de las dos perspectivas, Ricoeur encuentra un punto medio en la narratividad, adoptando la concepción de la construcción de trama de Aristóteles, así como el punto de vista en el presente de Agustín.

En segundo lugar, he indagado la cuestión de referencialidad. Arfuch afirma que la memoria inherentemente contiene un carácter ficcional y, en consecuencia, la narración con base en la memoria también conlleva la ficcionalidad. En efecto, se observa la ficcionalidad en las obras de las hijas de desaparecidos. Asimismo, Ricoeur señala que los factores imaginarios son imprescindibles para la refiguración. Su concepción de la vida narrada demuestra que la construcción narrativa requiere los elementos ficcionales. Siguiendo a estos críticos, la ficcionalidad es un factor esencial de la memoria y la subjetividad.

Por último, he averiguado la cuestión de colectividad en la subjetivación. Halbwachs señala que la refiguración de los recuerdos es mediatizado por los marcos colectivos. De hecho,

el lenguaje mismo es un marco interpretativo colectivo y, por eso, ningún sujeto se libera de la percepción colectiva. Además, la memoria individual y colectiva se fusionan por los vehículos de la memoria como libros, museos y películas. La memoria colectiva inventa una generación cuyos miembros comparten no solo la memoria, sino también la identificación colectiva. Por otra parte, Halbwachs destaca la influencia social a la subjetividad por medio de instituciones como la familia, la religión y la clase social. Su argumentación es análoga a la de Bajtín, quien enumera la familia, la nación, la humanidad cultural como la colectividad institucionalizada.

Al fin y al cabo, todas las preguntas se vinculan a una pregunta: ¿cómo se constituye la subjetividad por medio de la refiguración? La concepción de la identidad narrativa nos ofrece una respuesta a esa cuestión. Siguiendo esa concepción, la subjetividad se construye *en* la narración y *por* la narración. Primero, la narración es un espacio biográfico donde el sujeto narra su vida. Ricoeur señala que la vida no es vivida antes de ser narrada. Por otro lado, Jelin afirma que la vivencia sin reflexión no es una experiencia. Aquí se encuentran dos elementos de la refiguración: la reflexión y la narración. Segundo, la narración le otorga al sujeto un sentido de permanencia de sí mismo. A través de la refiguración, el sujeto organiza los fragmentos de sus recuerdos hasta componer una narrativa con la coherencia, la cual mantiene la continuación de identidad pese a la ruptura temporal.

En definitiva, la subjetividad es una trayectoria del sujeto a lo largo del tiempo, configurada en forma de una ficción narrativa. La trayectoria acepta la alteración ineludible del sujeto con el transcurso del tiempo. Al final, la subjetividad no es fija; cada momento, la trayectoria cambia y el sujeto compone una nueva narración como narrador de su vida, su propia historia.

2.3. La identificación mediante la refiguración

En esta sección, investigo la relación entre memoria e identidad concentrándome en la función de la memoria en la formación de la identidad. Esta investigación es fundamental para analizar las obras del corpus si tenemos en cuenta que las hijas de desaparecidos (re)construyen su identidad recuperando los recuerdos escondidos. Además de la interacción entre la memoria y la identidad, indago en los conceptos de trauma cultural, identidad generacional, memoria de flash y posmemoria. Después de estudiar cada concepto, averiguo si el concepto en cuestión es útil para analizar las obras literarias y cinematográficas de nuestro corpus. Al fin, conseguiré determinar los marcos teóricos para analizar el proceso de construcción de la identidad que se presenta en las obras a base de la memoria a nivel individual y colectivo.

La memoria es un elemento fundamental de la identidad individual y colectiva. A nivel individual, la memoria es una base de formación como parte del desarrollo del yo. Sin embargo, la formación individual no puede separarse de la sociedad a la que pertenece el individuo. Siguiendo la tradición durkheimiana, el sociólogo francés Maurice Halbwachs señala que los grupos sociales construyen la memoria colectiva. Son los individuos los que recuerdan, pero son los grupos sociales los que determinan cuál es un recuerdo memorable y cómo ese recuerdo se recordará. Tras la selección social de recuerdos, los individuos se identifican con eventos públicos que su grupo considera memorables. Ellos “recuerdan” los eventos aun cuando no hayan tenido una experiencia directa debido a la (re)construcción grupal del pasado. Como Ron Eyerman señala en su artículo “The Past in the Present: Culture and the Transmission of Memory”, el pasado se forma colectivamente aun si no se experimenta colectivamente (162). La memoria colectiva se define como recuerdos de un pasado compartido, los cuales se transmiten a través de procesos colectivos de conmemoración como rituales y ceremonias. La conmemoración nacional también recurre a objetos materiales como museos y monumentos

con el fin de difundir la versión oficial del pasado. Los objetos materiales están diseñados para recordar aspectos del pasado de una manera particular y establecerlo como la memoria colectiva de la sociedad. Por otro lado, el pasado se interpreta y se transmite por medio del lenguaje. El pasado se hace presente mediante interacciones simbólicas como diálogos entre generaciones. El discurso no solo engendra la narrativa, sino también decide si esa narrativa se enmarca en la memoria colectiva. La identidad colectiva se afianza a través de este proceso, puesto que “nosotros”, los miembros del grupo social, compartimos la memoria en cuestión dejando a “ellos” fuera del grupo.

Sin embargo, no todos los recuerdos se convierten en una base de la identidad sin problema. Entre varios obstáculos, el trauma es un impedimento destacado que reprime los recuerdos hasta enterrarlos en el inconsciente de una manera violenta. A nivel colectivo, el trauma cultural es uno de los factores esenciales que afectan la formación de la identidad colectiva. Según Jeffrey C. Alexander, se experimenta un trauma cultural cuando los miembros de una colectividad han sufrido eventos de violencia extrema que deja marcas indelebles en la conciencia grupal. Son marcas “indelebles” porque se convierten en parte de la memoria colectiva hasta cambiar la identidad futura de la colectividad de una manera fundamental e irrevocable (Alexander 1). El trauma impide la comprensión del evento en cuestión y, por eso, el sobreviviente no puede percibir la verdad en cuanto a su experiencia traumática. La clandestinidad de la verdad reprimida es el origen de los sentimientos traumáticos que perpetúan la ansiedad. Con el transcurso del tiempo, el sobreviviente trata de “descubrir” la verdad en retrospectiva. Sin embargo, la verdad no aparece en una forma holística sino fragmentada. De hecho, el “descubrimiento” es una (re)construcción del evento traumatizante a base de fragmentos desordenados. Por lo tanto, la (re)construcción es un proceso análogo al trabajo detectivesco que persigue la verdad con pruebas insuficientes. Es un paso indispensable

de la recuperación individual y colectiva con el fin de que la colectividad no se quede victimizada para siempre. El trauma cultural llega a ser una base de la conciencia colectiva para la responsabilidad social y fomenta la solidaridad entre los miembros. A medida que comparten el sufrimiento de otros, los miembros que no han experimentado directamente el evento traumatizante comparten la identidad colectiva con los sobrevivientes. De ese modo, el trauma cultural amplía el vínculo de “nosotros” y, al mismo tiempo, excluye los otros que no pertenecen a su colectividad. Como he visto en la observación anterior, la formación de identidad tiene doble cara: la inclusión de los que comparten la memoria colectiva y la exclusión de los que no la comparten. En el caso del trauma cultural, la relación entre los miembros incluidos es más sólida, puesto que las relaciones solidarias basadas en el trauma cultural llevan una responsabilidad moral.

En “History as Social Memory”, Peter Burke acuña el término “comunidad de memoria” en su análisis de la memoria y la identidad. Siguiendo su argumento, la comunidad de memoria es una colectividad que produce y comparte la “memoria social”. Aunque el historiador no ofrece una definición detallada de ese término, se puede clarificar el concepto de la memoria social comparando con otros conceptos que he mencionado antes, como la memoria colectiva y el trauma cultural. Primero, repasemos el concepto de memoria colectiva según Eyerman. Como sociólogo, Eyerman usa el término “memoria colectiva” con base en la teoría de Halbwachs. El enfoque de su investigación es la relación entre el individuo y la sociedad en proceso de crear una identidad. El sociólogo sostiene que la memoria colectiva influye la identidad individual y colectiva debido al mecanismo del recuerdo. Aunque los individuos recuerdan respectivamente, el proceso no es completamente individual. La sociedad como una colectividad determina qué recuerdo merece ser la memoria grupal, la que se comparte entre los miembros de dicha sociedad. Los miembros que no tienen vivencias del

evento en cuestión obtienen la memoria por medio de conmemoración social. A nivel colectivo, la conservación de la memoria mediada requiere conmemoración continua, repetitiva y sistémica como rituales y ceremonias. Asimismo, la conmemoración sirve para crear y mantener la identidad colectiva.

Por otro lado, Alexander investiga la relación entre la memoria y la identidad desde la perspectiva del trauma cultural. El sociólogo utiliza el término “trauma cultural” para indicar el trauma compartido a nivel cultural de una colectividad, distinguiendo su concepto del concepto del trauma en general. Su análisis del trauma cultural se concentra en el proceso de descubrir la verdad reprimida en cuanto al evento traumatizante. Según Alexander, la mayoría de los problemas psicológicos provienen de la clandestinidad y el sobreviviente puede (re)construir la identidad recuperando los fragmentos de la verdad reprimida. En efecto, el proceso de la recuperación no se limita al ámbito individual, sino que tiene una interacción continua con la recuperación a nivel colectivo. Por ejemplo, las hijas de los desaparecidos durante la dictadura militar argentina llevan el trauma a nivel individual y colectivo a causa de sus experiencias traumáticas en torno a la desaparición de sus padres. Se encuentran las marcas del trauma en su narrativa en formas diversas, incluso los sueños y las fantasías. La reproducción de imágenes irracionales es, de hecho, una manera de recuperar los recuerdos ocultos acerca del evento traumatizante y su identidad verdadera. Curiosamente, las imágenes que aparecen en sus pesadillas no solo representan las vivencias individuales de las hijas, ya que dichas imágenes también provienen de la memoria mediada. Las hijas recurren a la memoria mediada para llenar los vacíos de su memoria natural y encajar las piezas hasta construir una narrativa coherente de su vida. En ese proceso, la memoria natural se entrelaza con la memoria mediada. La combinación muestra que la memoria individual y colectiva se afectan entre sí en el proceso de (re)construcción del pasado. Además, la búsqueda colectiva

de la verdad produce relaciones solidarias entre los hijos de desaparecidos. Para ellos, ser los “hijos” es una identidad individual y colectiva que lleva una responsabilidad moral. Aceptando esa responsabilidad, los hijos superan el victimismo sin negar sus experiencias traumáticas del pasado.

Como historiador, el enfoque de Burke se centra en los modos sociales de transmisión de la memoria y cómo han cambiado esos modos históricamente. Aunque el historiador define la memoria social como un sinónimo de la historia, leyendo su ensayo descubrimos que el término no significa la historia en general sino cierta versión de la historia aceptada por la colectividad. En otras palabras, la memoria social es la memoria oficial conmemorada públicamente por los miembros de la sociedad. Con el objeto de comprender la formación de la memoria social, Burke investiga la organización social del olvido, la cual no es un evento solitario sino una serie de conflictos entre diferentes grupos de la sociedad. Al describir ese fenómeno, el historiador usa el término “amnesia social”, destacando el aspecto social del olvido a nivel colectivo. Burke señala que la amnesia social es un olvido oficial de ciertos recuerdos, incluso recuerdos de los conflictos en el proceso de la organización social del olvido, con el propósito de lograr una cohesión social (57). Efectivamente, el proceso de la organización social del olvido consiste en competencias entre grupos sociales para conseguir el control de excluir u omitir ciertos recuerdos. Desde esta perspectiva, la memoria social es un tipo de acuerdo entre miembros de grupos sociales. Como todos los acuerdos, el proceso de llegar al acuerdo es una serie de negociaciones que reflejan la dinámica de poder. Algunos miembros tienen más influencia que otros a propósito de la decisión. Naturalmente, la desigualdad del poder resalta en una sociedad autoritaria. Por ejemplo, la dictadura militar argentina obligó el olvido social a los miembros de la sociedad, incluso a las víctimas del terrorismo de estado. En este caso, el poder no solo significa el poder político, sino también el

dominio del discurso. El gobierno autoritario regulaba la memoria pública por fuerza y, entonces, no existía la libertad en el campo del discurso. Además, el gobierno borró los recuerdos de conflictos como resistencia de grupos militares incluso los montoneros. Las escritoras y cineastas del corpus tratan de (re)construir las luchas escondidas de sus padres junto con las propias.

A fin de cuentas, se observa una noción esencial que comparten las tres concepciones de la memoria: la selección. A nivel colectivo, la colectividad elige los recuerdos que pertenecen a la memoria pública. Dependiendo de la sociedad, el proceso de selección—la organización social de la memoria, siguiendo el término de Burke—puede ser un discurso abierto o bien opresión unilateral. No obstante, las víctimas, directas o indirectas, no quedan silenciadas para siempre; con el tiempo, ellos recuperan los recuerdos “olvidados”. A la vez, es un proceso de (re)construir su identidad individual y colectiva. Las hijas de desaparecidos (re)construyen su identidad individual a través de recuperar los recuerdos ocultos de su infancia. También se construye una identidad colectiva como miembro de un grupo social por medio de su involucración directa o indirecta con los H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio). Aun cuando no participan en el activismo directamente, las hijas comparten la identidad colectiva a través de la memoria colectiva. En suma, la memoria colectiva es un fundamento de la formación de la identidad colectiva.

Por otro lado, se puede analizar la identidad colectiva de los hijos de desaparecidos desde el punto diferente: la identidad generacional. En su ensayo “The Problem of Generations”, Karl Mannheim señala que los miembros de una generación están ubicados en un lugar similar, dado que ellos están expuestos a la misma fase del proceso colectivo (388). Siguiendo la definición de Mannheim, la generación no se compone de cualquier individuo que ha nacido durante un cierto período del tiempo, puesto que ese hecho en sí mismo no garantiza

la similitud de ubicación. La pertenencia a una generación viene de la participación común en las mismas circunstancias históricas y sociales y, por eso, la mera contemporaneidad cronológica no puede producir la ubicación generacional. Curiosamente, no es necesario que las experiencias compartidas por los miembros de una generación sean una vivencia experimentada personalmente. Los medios sociales son vehículos de no solo datos objetivos, sino también una tendencia cognitiva que dicta la actitud hacia los datos en cuestión. Dicha tendencia cognitiva es una base de la conciencia colectiva, la cual es un marco que se usa al interpretar el proceso colectivo a los que están “expuestos” los miembros de la sociedad. Sin embargo, no toda la generación comparte la misma conciencia colectiva y los miembros de la misma generación pueden comprender el mismo evento de una manera diferente. Se observa esa diferencia en los países del Cono Sur que han sufrido la dictadura militar, donde se encuentran las disonancias no solo entre generaciones, sino también dentro de la misma generación. En otras palabras, la conciencia colectiva no es un requisito para pertenecer a una generación. Con el fin de clasificar un grupo social con la conciencia colectiva, el sociólogo húngaro introduce otro término: la “unidad generacional”. Los H.I.J.O.S. puede ser un ejemplo de unidad generacional, la que comparte no solo la memoria colectiva, sino también la conciencia colectiva.

Jürgen Reulecke también se concentra en el concepto de generación en su estudio, pero su enfoque es más detallado que el de Mannheim. El historiador alemán investiga las experiencias fundamentales para la formación de la identidad generacional. Según él, una generación es un grupo social que se caracteriza por haber crecido durante la época histórica “particularmente formativa”, la cual significa los tiempos de agitación social y cambios radicales (Reulecke 119). Las experiencias en común son una base de la formación de la identidad generacional, especialmente si los miembros del grupo social han experimentado los

cambios sociales antes de llegar a la edad adulta. En ese caso, ellos comparten la identidad generacional a lo largo de su vida. El argumento de Reulecke se basa en la teoría de Wilhelm Dilthey, cuya “hipótesis de la impronta (*imprint hypothesis*)” señala que una generación consiste en los individuos que han experimentado los mismos hechos históricos y cambios sociales significativos durante el período en el que eran “más susceptibles” (Reulecke 120). Según Reulecke, el período susceptible no se limita a la adolescencia. Las experiencias graves en otras etapas de la vida, incluso los años muy jóvenes, son capaces de generar una identidad generacional a largo plazo (122). Siguiendo la argumentación de Reulecke, las escritoras y cineastas del corpus han vivido una época particularmente formativa, plagada de cambios sociales radicales como la caída de la dictadura y la transición a la democracia después. Aunque no todas llegaban a la adolescencia al desaparecer sus padres, ninguna era una adulta cuando ocurrió ese evento. Como se ve en el caso de los hijos de desaparecidos, las experiencias formativas engendran un *habitus* específico que comparten los miembros del grupo social. El concepto de “*habitus*” de Reulecke es análogo al concepto de la conciencia colectiva que forma una unidad generacional.

Reulecke también investiga la influencia de eventos traumatizantes con respecto a la formación de la identidad. Como Alexander, el historiador alemán señala que las experiencias traumáticas pueden tener graves consecuencias con respecto a la imagen de sí mismos y la estabilidad mental a largo plazo. Sin embargo, a diferencia de Alexander, Reulecke no distingue la experiencia misma y el recuerdo de dicha experiencia, ignorando el hecho de que las dos nociones no son siempre iguales en cuanto al trauma. En particular, la teoría de Alexander tiene más sentido en torno a la fragmentación de la identidad. Siguiendo su argumento, la fragmentación de la imagen de sí mismo proviene de la discrepancia entre las experiencias traumáticas y los recuerdos reprimidos. El trauma deja a los sobrevivientes vacíos, incapaces

de recuperar su memoria, reprimiendo la verdad en torno a los eventos traumatizantes. Los sobrevivientes tratan de llenar los vacíos compartiendo los recuerdos de otros sobrevivientes, o sea, otros miembros de su unidad generacional.

Efectivamente, tanto sociólogos como psicólogos aceptaron la premisa de Dilthey al estudiar la memoria y la identidad generacional. Para los psicólogos el enfoque es la influencia a largo plazo de los recuerdos en cuanto a las experiencias formativas. Con el fin de hacer un análisis preciso, introducen un concepto más específico que la experiencia formativa: memorias de flash (*flashbulb memories*). En el ensayo “How Does Collective Memory Create a Sense of the Collective?”, Lambert, Scherer, Rogers y Jacoby investigan la relación entre la memoria y la conciencia colectiva. Su metodología es analizar los recuerdos acerca de los atentados del 11 de septiembre de 2001, los cuales son el epítome de las memorias de flash. El ensayo empieza con las siguientes interrogantes: ¿dónde estaba cuando se enteró por primera vez de los atentados del 11 de septiembre? ¿Recuerda lo que estaba haciendo en ese momento? ¿Cómo se sintió cuando escuchó la noticia por primera vez y cómo le hace sentir ahora al pensar en ese evento? Estas cuestiones son esenciales para indagar en los recuerdos a corto y a largo plazo sobre un evento traumatizante a nivel individual y colectivo. De hecho, la facilidad de responder a dichas interrogantes es una prueba que demuestra el nivel traumático del evento en cuestión.

Los recuerdos de flash se componen de una serie de imágenes instantáneas extraordinariamente detalladas y duraderas acerca de un evento histórico. Sin embargo, no todos los eventos históricos generan los recuerdos de flash. Además de tener una importancia histórica, el evento debe haber pasado inesperadamente y, como resultado, haber causado emociones fuertes a todos los miembros de la sociedad. Como todos los recuerdos, los recuerdos de flash tampoco reflejan siempre lo que sucedió en la vida real. Aun cuando el

individuo mismo cree que sus recuerdos de flash son precisos, esos recuerdos pueden incluir los mismos tipos de distorsiones que se encuentran en otros tipos de recuerdos. Sin embargo, hay estudios que han encontrado que la mayoría de los recuerdos de flash son precisos hasta en los detalles, siempre que el evento histórico tenga una relevancia personal. Con el fin de analizar el papel de las emociones en cuanto a la memoria de flash, se requiere dividir los recuerdos en cuestión en dos categorías: la memoria a corto plazo y a largo plazo. Con respecto a la memoria a corto plazo, el evento provoca emociones fuertes y los recuerdos del momento se conservan como fotos instantáneas, las cuales son semejantes al fenómeno de una impronta siguiendo la teoría de Dilthey y Reulecke.

También se puede analizar los recuerdos de flash desde la perspectiva del trauma. Es cierto que los eventos como los atentados del 11 de septiembre o el asesinato de John F. Kennedy son traumatizantes para los miembros de la sociedad. El nivel de intensidad de las emociones provocadas por esos eventos puede ser diferente según el individuo, pero se puede decir que ese tipo de eventos genera el trauma cultural mediante la memoria colectiva. Al analizar el concepto del trauma, he visto que la inestabilidad psicológica viene de la memoria perforada del sobreviviente, quien no puede recuperar completamente la verdad reprimida en torno al evento traumatizante. Uno de los fenómenos que se observa en recuerdos de los sobrevivientes es el contraste entre los fragmentos de memoria con detalles extraordinarios y los vacíos abruptos que impiden la coherencia de esa memoria. Por ejemplo, algunas escritoras y cineastas del corpus pueden recordar perfectamente los detalles de su niñez clandestina o del día cuando sus padres desaparecieron, incluso detalles como el color de la ropa de su madre o el olor que sentía ese día.⁵⁶ A pesar de su capacidad de memoria tan detallada, ellas sufren de

⁵⁶ Las hijas de desaparecidos evocan sus recuerdos mediante fetiches como piezas de la ropa de su madre, los que sirven como una sustitución del cuerpo materno. La corporalidad,

los vacíos de sus recuerdos en torno a su pasado.

Curiosamente, se encuentra un fenómeno similar en los recuerdos de flash con respecto a los atentados del 11 de septiembre. Los individuos recuerdan imágenes instantáneas del paisaje del lugar donde estaban cuando se enteraron por primera vez de los atentados o el vestido que llevaban en ese momento, pero son fragmentos que no encajan perfectamente. Por otro lado, las emociones provocadas por el evento influyen en los recuerdos de flash a largo plazo, conservando las imágenes recordadas a través de repetición inconsciente. Si algunos miembros de la sociedad tienen una relevancia personal en cuanto al evento en cuestión, es natural que ellos tengan emociones más fuertes y conserven la intensidad de sus emociones por más tiempo que otros. Aunque otros miembros no tengan ninguna relevancia personal con ese evento, debido a la gravedad del evento, ellos también comparten las emociones fuertes hasta un cierto punto. Como he mencionado antes, la memoria pública es conmemorada por las celebraciones sociales, las cuales se repiten ritualmente. Por ejemplo, el memorial de los atentados del 11 de septiembre se lleva a cabo anualmente. Los rituales pueden reavivar las emociones fuertes de los miembros de la sociedad, evocando las imágenes instantáneas de los recuerdos de flash.

Por otra parte, los recuerdos de flash pueden generar un sentido de unidad colectiva. Por ejemplo, los atentados provocaron un sentido de unidad nacional no solo por la memoria colectiva, sino también por las implicaciones en torno al evento mismo. Según los psicólogos, los atentados plantearon una cuestión fundamental sobre la identidad nacional estadounidense

incluso los fetiches que sirven como un sustituto, no son solo un medio para evocar la memoria de infancia, pero también un hilo que une los fragmentos de su memoria. Teniendo en cuenta la fragmentación que se observa en obras literarias y cineastas de las hijas, se puede decir que la narradora-protagonista recurre a la corporalidad repetidamente para sostener una coherencia a pesar de su memoria e identidad fragmentada.

(Lambert et al. 195). La respuesta a esa cuestión se ha convertido en un elemento importante de la identidad nacional, o sea, la manera cómo se definen a sí mismos. Sin embargo, he visto que los recuerdos de flash pueden diferir mucho según cada individuo; entonces, ¿cómo los recuerdos de flash pueden generar un sentido de unidad tan poderoso? Según Lambert et al., los individuos tienen una tendencia de creer que sus recuerdos de flash son afines a los recuerdos de otros (199). Aunque la creencia no se basa en la realidad, es verdad que esa creencia les ayuda a los miembros crear y fortalecer un sentido de colectividad. De esa manera, la colectividad en general consigue un consenso con respecto al evento en cuestión y sus implicaciones sociales.

En sus libros, Marianne Hirsch también investiga la relación entre la memoria y la identidad generacional. Como crítica literaria, Hirsch desarrolla su teoría a base de sus lecturas de obras de escritores y artistas visuales de la segunda generación del Holocausto (*Generation 4*). En *Family Frames: Photography Narrative and Postmemory* (1997), Hirsch presenta un concepto de “posmemoria (*postmemory*)” por primera vez. Como indica el prefijo “post”, la posmemoria es la memoria de segunda generación posterior a la generación que padeció los eventos traumatizantes. Aunque no ha vivido los eventos, la segunda generación no puede escapar de la influencia persistente del trauma de sus padres. Ellos se convierten en historiadores para la generación de sus padres, descubriendo los recuerdos ocultos y excavando la verdad reprimida hasta (re)construir el pasado. Para conseguirlo, ellos recurren a una variedad de medios que incluyen desde testimonios, diarios y fotografías hasta novelas, televisión y películas. Recurriendo a las obras de ficción, la segunda generación introduce elementos imaginarios con el fin de llenar los vacíos de la memoria. Su metodología es análoga a la estrategia de los sobrevivientes de experiencias traumáticas, los cuales recurren a los recuerdos de otros sobrevivientes para obtener una coherencia de su memoria. Además, la

intensidad de emociones provocadas por los medios confunde a los receptores hasta impedir distinguir su propia experiencia de las experiencias indirectas. Se observa esta tendencia más fuerte entre los miembros de la primera generación. En efecto, es un fenómeno común que un miembro de esa generación afirme que ha vivido cierto evento histórico sin vivencias verdaderas. Curiosamente, las afirmaciones no siempre son una mentira consciente porque, a veces, ellos realmente creen que vivieron los eventos, aunque de verdad los conocían a través de medios como televisión o películas. Se encuentra un mecanismo similar en cuanto al trauma cultural, un fenómeno cultural experimentado por los miembros de un grupo social mediante los recuerdos directos e indirectos.

Según Hirsch, pese a haber nacido después del evento traumatizante, la vida de la segunda generación se determina definitivamente por la memoria familiar y cultural heredada de sus padres (*Family Frames* 12). Su teoría se basa en las obras de la segunda generación; en particular, la crítica dice que *Maus* (1980) de Art Spiegelman funciona como un texto paradigmático para su argumento. Señala que la memoria de Art Spiegelman es retardada, indirecta y secundaria, afirmando que dichos aspectos son las características de la posmemoria. Dando un ejemplo de Spiegelman, la crítica destaca el uso del testimonio oral y artefactos personales como fotografías y documentos que el autor ha heredado directamente de su padre, un sobreviviente del Holocausto. Se puede interpretar su énfasis en la importancia de las fuentes testimoniales como un intento de recalcar el aspecto familiar de la posmemoria. Este aspecto nos hace dudar de la eficacia del concepto “posmemoria” al analizar las obras de las hijas de desaparecidos. Por razones obvias, las escritoras y cineastas no podían heredar los recuerdos de sus padres de una manera directa. La diferencia fundamental proviene del hecho de que la segunda generación que Hirsch estudia es los hijos de sobrevivientes, mientras que los padres de las hijas no son sobrevivientes. Esa diferencia no solo afecta el tipo de recuerdos

que se requieren recuperar, sino también el proceso de recuperación. Para las hijas de desaparecidos, la búsqueda de la verdad sobre la desaparición de sus padres es, al mismo tiempo, la búsqueda de su verdadera identidad. En sus obras y en sus vidas reales, se convierten en detectives que buscan cualquier detalle para descubrir la verdad oculta. Su trayectoria es, en sí misma, un camino de (re)construcción de la memoria e identidad. En otras palabras, la identidad de las hijas es el resultado de una formación activa a lo largo de su vida adulta. Desde esta perspectiva, su trayectoria se distingue de la posgeneración que estudia Hirsch. Según la crítica estadounidense, la identidad de la posgeneración ya ha sido determinada por la memoria de sus padres aún antes de su nacimiento. De hecho, afirma que la posmemoria es una forma de memoria caracterizada por la experiencia de una generación dominada por los recuerdos de otra generación que precede a su generación. Siguiendo su argumento, la posgeneración no tiene su propia memoria colectiva, cuyo puesto ha sido sustraído por la memoria de la generación anterior. Además, es imposible para la segunda generación recuperar los recuerdos del pasado con éxito, puesto que no se puede entender ni recrear las experiencias traumáticas que sufrieron la generación de sus padres.⁵⁷

Se encuentra el mismo argumento en su otro libro, *The Generation of Postmemory* (2012), el que se empieza con una cuestión anecdótica: ¿por qué puedo recordar momentos particulares de la vida de mis padres durante la guerra con gran detalle, mientras que solo tengo

⁵⁷ Como sobreviviente, Primo Levi recalca la imposibilidad de narrar la historia completa del Holocausto. En cuanto a un evento extremadamente traumatizante como el Holocausto, el sujeto que habla no elige ser testigo por su conocimiento o voluntad, sino que ha sido elegido por una condición extratextual de ser un sobreviviente (Sarlo 43). El sujeto no puede narrar la historia completa porque es imposible entender lógicamente su experiencia traumática. Curiosamente, Primo Levi afirma que la experiencia misma no le permite conocer el horror padecido en el campo y necesita la imaginación para distanciarse del recuerdo con el fin de reflexionar sobre él. Asimismo, el arte es una escena de imaginación donde se observa una construcción estética del recuerdo mediante exploración a distancia.

pocos recuerdos de mi propia infancia? (4). La crítica responde a la interrogante inicial con una definición de posmemoria más detallada que ha dado en su libro anterior. Siguiendo su definición, la posmemoria describe la relación que la generación posterior tiene con el trauma personal y colectivo de la generación anterior. La posgeneración experimenta ese trauma a través de las experiencias que les han sido “transmitidas” de una manera tan vívida que se convierten en parte de sus propios recuerdos. Según Hirsch, los recuerdos “heredados” de la generación anterior son tan arrolladores que la posgeneración está dominada por la memoria hasta que sus propias vivencias son desplazadas y borradas por la narración de sus padres (*Generation 5*). Luego, la crítica sostiene que la posgeneración absorbe esa historia en los momentos más vulnerables de la infancia, dando ejemplos como un intercambio íntimo de cuentos para antes de dormir (Hirsch, *Generation 30*).

De nuevo, se observa una diferencia entre la posmemoria y la memoria de las hijas de desaparecidos. Las expresiones como “experiencias transmitidas”, “recuerdos heredados” (Hirsch, *Generation 5*) e “historia heredada” (Hirsch, *Generation 30*) no representan los recuerdos de las hijas con exactitud; ellas no han “heredado” los recuerdos, sino que los han construido ellas mismas. Además, las hijas no tenían la misma experiencia que la posgeneración durante su infancia. Hirsch destaca el proceso mediante el cual la posgeneración “absorbe” los recuerdos de sus padres creciendo rodeada de cuentos y artefactos familiares como diarios, fotos, documentos que sobrevivieron a la guerra. No obstante, las hijas de desaparecidos no tuvieron la misma oportunidad ni recursos. Algunas de ellas fueron adoptadas por otra familia que ocultó la información sobre sus padres desaparecidos hasta que se cortó el lazo familiar por completo. Por lo tanto, las hijas adoptadas no conocían nada sobre su identidad verdadera hasta llegar a la adultez. Incluso las hijas que podían vivir con sus abuelos no tuvieron la misma experiencia que la segunda generación del Holocausto. A diferencia de

la posgeneración, las hijas de desaparecidos no podían hablar abiertamente de los recuerdos de sus padres desaparecidos y los pocos artefactos restantes permanecieron ocultos hasta el fin de la dictadura militar.

Por otro lado, Hirsch indaga la transmisión de experiencias traumáticas entre generaciones. La crítica afirma que se puede “adoptar” las experiencias traumáticas de otros como experiencias que podríamos haber vivido nosotros mismos hasta inscribirlas en nuestros propios recuerdos (*Generation 35*). Asimismo, se observa ese fenómeno en cuanto a la posmemoria. La posgeneración adopta las experiencias traumáticas de sus padres a través de las narraciones, acciones y síntomas de la generación anterior (Hirsch, *Generation 82*). Al mismo tiempo, la crítica señala que no se debe “imitar” o “apropiarse” de las experiencias traumáticas de otros, sin explicar la manera cómo el acto de imitar o apropiarse se distingue del acto de adoptar. En efecto, el concepto de “trauma” se usa de una manera confusa; en particular, el uso del término “trauma cultural” no es claro a lo largo de su argumentación. El concepto del trauma cultural debe ser comprendido como un fenómeno cultural, el cual no tiene ninguna relación con imitación ni apropiación.

Para que los recuerdos de un evento histórico generen un trauma cultural, se necesita un largo proceso colectivo hasta que todos los miembros del grupo social compartan esos recuerdos. A diferencia de la transmisión de la posmemoria, la que se hereda de la generación anterior a la posterior, la organización social del trauma cultural es un proceso multidireccional entre miembros de la sociedad. Además, no todos miembros del grupo social tienen la voluntad de “adoptar” las experiencias traumáticas de otros; más bien, ellos están “expuestos” a los recuerdos mediados por los medios de comunicación. Es un proceso gradual motivado por emociones en torno al evento traumatizante. A pesar de ser recuerdos mediados, los recuerdos generan emociones tan poderosas que dejan una marca indeleble en la mente del receptor.

También se puede analizar el papel de las emociones siguiendo la teoría de memorias de flash. Como he explicado antes, las emociones son el motivo para conservar y revitalizar los recuerdos con respecto a eventos traumatizantes como los atentados del 11 de septiembre. En consecuencia, se produce el trauma cultural acerca de dicho evento hasta que ese trauma se convierte en un fundamento de la identidad colectiva.

Por su parte, Beatriz Sarlo critica el uso de la teoría de Hirsch al analizar las narrativas de la generación postdictadura argentina. Destacando el papel de la posmemoria en cuanto a la identidad colectiva, Hirsch señala que para los judíos laicos y urbanizados la identidad judía se construye a base de la posmemoria del Holocausto. Sin embargo, Sarlo hace notar que la implicación identitaria no es un rasgo único de la posmemoria, sino que es una de las funciones básicas de la memoria en general. Además, Sarlo critica la teoría de posmemoria señalando que dicha teoría no tiene una base sólida en las teorías literarias, dependiendo solo de los estudios culturales, específicamente los que conciernen al Holocausto. La crítica argentina sostiene que el concepto de posmemoria fue concebido en ese campo disciplinario y solo allí consigue la validez. Siguiendo su argumento, la especificidad del concepto de la posmemoria no proviene de su carácter “post”, sino de la implicación subjetiva en proceso de su organización; por ejemplo, la película *Los rubios* (2003) muestra “la intensidad de la dimensión subjetiva” (Sarlo 130). En fin, Sarlo afirma que el uso de la posmemoria se justifica solo por dos condiciones: “la implicación del sujeto en su dimensión psicológica más personal y el carácter no «profesional» de su actividad” (130).

Sin embargo, los criterios de Sarlo son demasiado ambiguos para que sirvan como un estándar. La crítica señala que se puede aplicar la noción de posmemoria a *Los rubios* porque se observa “la *intensidad* de la dimensión subjetiva” en la película (130, la cursiva es mía). No obstante, Sarlo no ofrece más detalles para medir la “intensidad” de la dimensión subjetiva. La

ambigüedad se empeora cuando ella aborda el alcance de la noción de posmemoria, dando ejemplos como *Recuerdos de provincia* (1850) de Domingo Faustino Sarmiento. La crítica cuestiona si es posible aplicar la teoría de posmemoria al caso de Sarmiento pese a la ausencia del evento traumatizante. No es posible responder esa cuestión solo recurriendo a la “intensidad de la dimensión subjetiva” como criterio, ya que la búsqueda de Sarmiento es tan “subjetiva” como la de Albertina Carri, la directora de *Los rubios*. En el capítulo anterior, Sarlo distingue el concepto de la memoria de la historia, recalcando el aspecto subjetivo de la memoria.⁵⁸ Sin embargo, la crítica no aborda la distinción entre la memoria y la posmemoria hasta el siguiente capítulo, donde presenta la “intensidad” como la especificidad de la posmemoria.⁵⁹ Es dudoso si se puede considerar “la implicación del sujeto en su dimensión psicológica *más personal*” (130, la cursiva es mía) la especificidad de la posmemoria, teniendo en cuenta que la subjetividad no es un rasgo único de la posmemoria. Si el enfoque del criterio se sitúa en la palabra “más”, es un criterio demasiado ambiguo como la “intensidad”. Tampoco “el carácter no «profesional» de su actividad” (Sarlo 130) es un criterio específico. Es difícil distinguir los elementos profesionales de los no profesionales en obras de las hijas de desaparecidos. Para ellas, la creación artística es un acto personal y profesional a la vez. A fin de cuentas, los criterios que Sarlo presenta no ofrecen ningún estándar claro que diferencie la posmemoria de la memoria en general. En otras palabras, no se encuentra la especificidad del concepto de posmemoria para usarlo en el análisis de las obras del corpus.

⁵⁸ La perspectiva de Sarlo con respecto a la diferencia entre la historia y la memoria es semejante al argumento de Hirsch. Según la crítica estadounidense, el concepto de posmemoria se distingue de la memoria por la distancia generacional y de la historia por una profunda conexión personal (*Family Frames* 22).

⁵⁹ Tampoco es claro si Sarlo presenta dicha intensidad como un criterio que distingue la posmemoria de la memoria, dado que la crítica evita la distinción de los dos términos usando solo la “posmemoria” a lo largo del capítulo en cuestión.

Además de Sarlo, hay otro crítico argentino que tiene dudas sobre la validez del concepto de posmemoria. En su ensayo “¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria”, Belén Ciancio presenta otro punto de vista en cuanto a la clasificación generacional. La escritora resalta el hecho de que los hijos de desaparecidos son ellos mismos sobrevivientes. Fueron testigos que presenciaron el secuestro de sus padres y cautivos encerrados en los centros de detención clandestinos. De hecho, algunos nacieron en los centros en el caso de que sus madres estuvieran embarazadas cuando fueron secuestradas. Por lo tanto, los hijos no pertenecerían a la “segunda generación”, sino a la “generación 1.5” (Ciancio 511). Como he mencionado antes, la posgeneración como la define Hirsch no tiene su propia memoria colectiva, dado que su generación está dominada por la narrativa arrolladora de la generación anterior. Siguiendo esa definición, la posmemoria es heredada de la generación de los padres. Sin embargo, esa noción no es precisa en el caso de los hijos de desaparecidos. Ellos tienen sus propios recuerdos de las experiencias traumáticas como sobrevivientes, aunque no pudieron entender las implicaciones de sus experiencias en ese momento debido a su corta edad y a la falta de información de fondo. En resumen, los hijos de desaparecidos tienen vivencias de eventos traumatizantes a diferencia de la posgeneración del estudio de Hirsch.

Para concluir, repasemos brevemente lo que he sostenido en esta sección. He investigado los conceptos de memoria e identidad, poniendo el enfoque en el papel de la memoria colectiva en el proceso de organización de la identidad colectiva. La memoria colectiva es un conjunto de recuerdos compartidos por los miembros de grupos sociales y se transmite a través de procesos colectivos de conmemoración como rituales y ceremonias. La identidad colectiva se construye por medio de los procesos colectivos. También es un proceso continuo de selección, o sea, inclusión y exclusión. Primero, se requieren decisiones de seleccionar los recuerdos que se transforman en la memoria colectiva. En segundo lugar, se

necesita un proceso de inclusión y exclusión al establecer la identidad colectiva: la inclusión de los que comparten la memoria colectiva y la exclusión de los que no comparten dicha memoria. El trauma cultural fortalece la identidad colectiva, puesto que los que comparten el trauma también comparten un sentido de solidaridad.

Además, he investigado el concepto de la identidad generacional. La formación de una generación requiere no solo la contemporaneidad cronológica, sino también experiencias de los mismos eventos sociales. En particular, las experiencias experimentadas durante la época formativa tienen una influencia a largo plazo. En ese caso, los miembros comparten la identidad generacional a lo largo de su vida. El trauma cultural también afecta la identidad generacional. A nivel individual y colectivo, la fragmentación de identidad proviene de la discrepancia entre las experiencias traumáticas y los recuerdos reprimidos por el trauma. Los sobrevivientes intentan llenar los vacíos de su memoria compartiendo recuerdos de otros miembros de su unidad generacional.

Por último, he indagado en la teoría de Hirsch con respecto a las nociones como “posgeneración” y “posmemoria”. Aunque su teoría puede ser útil para analizar las obras de la segunda generación del Holocausto, es difícil utilizar sus conceptos al analizar las obras de las hijas de desaparecidos. Según Hirsch, la posmemoria consiste en recuerdos “heredados” por los hijos directamente de sus padres. Esa descripción no representa las experiencias de las hijas de desaparecidos, quienes (re)construyen la memoria por sí mismas junto con su propia identidad. En efecto, es dudosa la validez del concepto de posmemoria, dado que no es clara la especificidad que distingue la posmemoria de la memoria en general.

A fin de cuentas, las hijas de desaparecidos forman su identidad individual a través de (re)construir los recuerdos de sus padres y su infancia. También construyen una identidad colectiva como miembros de la unidad generacional por medio de compartir sus recuerdos con

otros hijos de desaparecidos. Es un proceso individual y colectivo a la vez, ya que no se puede separar la memoria individual de la memoria colectiva. En definitiva, la memoria colectiva es un fundamento de la formación de la identidad colectiva.

2.4. La narrativización mediante la refiguración

En esta cuarta sección, me enfoco en los conceptos de memoria y narrativa. En particular, me centro en la configuración de los recuerdos en forma narrativa. Primero, investigo la organización y la transmisión de la memoria a nivel colectivo. Ambos aspectos se vinculan a la rememoración colectiva por grupos sociales entre generaciones. Indago en el mecanismo de la rememoración como un contrapunto del olvido y el recuerdo, analizando la transformación del recuerdo pasivo al activo por medio de la narración. Enseguida, estudio los marcos narrativos que se encuentran en narraciones específicas como plantillas esquemáticas. Luego, investigo los residuos simbólicos que nos ofrecen un acceso a los recuerdos reprimidos por el trauma. Por último, termino con la formulación de un marco teórico y conceptual que me permite analizar el proceso de rememoración y la organización de la memoria en las narraciones de las hijas de desaparecidos.

A través de la cultura, los miembros de la sociedad crean memorias que trascienden la duración de una vida individual. De ese modo, la cultura sirve para crear un puente que permite una continuidad entre una generación y la siguiente. La memoria de una sociedad no se transmite genéticamente sino mediante marcos culturales. Al leer, comentar y discutir lo que se depositó en el pasado remoto o reciente, los individuos participan en la producción de significado (Assmann 97). El proceso de la producción de significado se relaciona con el concepto de “ficciones de la memoria (*fictions of memory*)” que presenta Birgit Neumann. Se puede interpretar el significado de ese término de dos maneras. Primero, se refiere a narraciones literarias no referenciales que describen el funcionamiento de la memoria. Por otro lado, en un sentido más amplio, “ficciones de la memoria” se refieren a la (re)construcción imaginativa del pasado siguiendo la identidad actual del grupo social (Neumann 334). Así se construye la memoria colectiva también. Las memorias colectivas son representaciones del pasado que

contribuyen al sentido de identidad colectiva del presente. Se configuran las representaciones en forma narrativa. Por consiguiente, Lachmann afirma que la literatura es la memoria de la cultura, no por ser un simple dispositivo de registro, sino por ser un cuerpo de acciones conmemorativas (301).

En su ensayo “History as Social Memory”, Peter Burke presenta el concepto de “memoria social (*social memory*)”. Su enfoque es la historia de marcos sociales con respecto al acto colectivo de recordar. Según el historiador británico, la memoria social es selectiva como la memoria individual y los principios de selección cambian con el tiempo. Con el fin de investigar los marcos sociales en cuanto a la rememoración, el historiador plantea las siguientes interrogantes: ¿Cuáles son los medios de transmisión de la memoria y cómo han cambiado estos modos con el tiempo? (Burke 46) El historiador divide los medios de transmisión en cinco categorías: tradiciones orales, registros escritos, imágenes, acciones y espacio. En cuanto al primer medio, Burke señala que la importancia de las tradiciones orales ha declinado por la esperanza de establecer los hechos “objetivos”. A pesar de dicha esperanza, los registros no son resultados de actos inocentes de recordar, sino intentos de moldear la memoria de los otros. Esta cuestión es fundamental especialmente con respecto al género testimonial, que incluye de la tradición oral a los registros escritos. Se cree que el género testimonial no incluye elementos ficcionales sino un registro directo de palabras de sobrevivientes. Sin embargo, ni el testimonio oral ni el testimonio escrito pueden ofrecer una representación precisa de sus experiencias, ya que no se puede traspasar a otros los recuerdos de experiencias sin transformación mediada en formas lingüísticas. El tercer medio de transmisión es imágenes, pictóricas o fotográficas, estáticas o en movimiento. Históricamente, las imágenes materiales se han utilizado como una herramienta de la retención y la transmisión de recuerdos entre generaciones. En particular, se utilizan las imágenes para dar forma a la memoria nacional por medio de memoriales y

monumentos públicos como lápidas, estatuas y medallas. El siguiente medio de transmisión son las acciones. De hecho, son un tipo de memoria las habilidades transmitidas de un maestro a su aprendiz. Finalmente, se presenta el espacio como el quinto medio de transmisión. Sin embargo, en ciertas circunstancias es posible (re)construir los recuerdos pese a la pérdida del espacio de memoria, como la ciudad natal o la patria. El historiador pone un ejemplo del desarraigo de los esclavos negros transportados a América. A pesar de este desarraigo, ellos pudieron recuperar los recuerdos de sus herencias culturales. Los rituales y las prácticas religiosas crearon un “espacio virtual” donde los esclavos pudieron revivir los recuerdos de sus antepasados y construir una conciencia colectiva como un grupo social identificable. En efecto, es el objetivo de la organización y transmisión social de la memoria pública la construcción de la conciencia colectiva, la cual se basa en el esquema. Según Burke, el esquema se vincula a la tendencia colectiva de recordar eventos sociales en relación con otros miembros del grupo social (49). En otras palabras, el esquema es el fundamento en el que se basan la memoria y la conciencia colectiva.

En *Memory in Mind and Culture* (2009), James V. Wertsch también pone la memoria colectiva en el centro de su investigación. A diferencia de Burke, quien se concentra en los medios históricos de transmisión, el antropólogo se centra en la organización social de la memoria colectiva. De hecho, Wertsch sostiene que centrarse solo en la memoria colectiva sin investigar el proceso de su organización tiene como resultado ignorar el papel de los agentes, el sujeto del acto de recordar. Su observación se relaciona con la crítica acerca del uso de la teoría de posmemoria como herramienta para analizar las obras de las hijas de desaparecidos. En el capítulo anterior, me he referido a aquellos aspectos que diferencian la posmemoria de los recuerdos de las hijas de desaparecidos. Según Hirsch, la posmemoria son los recuerdos “heredados” de la generación anterior. La segunda generación no puede rechazarla porque la

posmemoria se compone de recuerdos tan arrolladores que dominan a la posgeneración hasta que sus propias vivencias son desplazadas y borradas (Hirsch, *Generation 5*). El concepto no representa exactamente el proceso de organización de la memoria por parte de las hijas de desaparecidos. Ellas no han “heredado” los recuerdos, sino que los han (re)construido por sí mismas. En otras palabras, la noción de posmemoria reduce el papel de los “agentes”, quienes no son los padres desaparecidos sino las hijas mismas.

En “Collective Memory”, Wertsch acuña el término “rememoración colaborativa (*collaborative remembering*)” (119), la cual significa una colaboración entre los miembros de un grupo social con el objeto de recordar eventos sociales que tuvieron un impacto significativo en ese grupo. Por ejemplo, los hijos de desaparecidos recurren a los recuerdos de otros hijos para llenar los vacíos de su propia memoria. Según Wertsch, la rememoración colaborativa es un proceso repetitivo de “negociación” en las esferas sociales y políticas (*Collective Memory* 124). En otras palabras, la organización social de la memoria colectiva requiere conflictos y negociaciones, las cuales son parte de las “políticas de memoria (*memory politics*)” que sirven para el proyecto de identidad (Wertsch, *Collective Memory* 123). Se observa un ejemplo extremo en el caso de la dictadura militar argentina. Desde la perspectiva del poder, las políticas de memoria se presentan en una sociedad en forma de competencias entre grupos sociales para conseguir el control de la memoria e identidad colectivas. Sin embargo, la sociedad bajo el gobierno autoritario no permite las competencias libres y, en consecuencia, falta una dinámica libre de poderes diversos. El objetivo del control absoluto de la memoria colectiva es el forzamiento de una identidad única para todos miembros de la sociedad.

A diferencia de Wertsch, quien es un antropólogo, los psicólogos como Roediger, Zaromb y Butler investigan la rememoración colectiva en cuanto a los procesos y mecanismos cognitivos que cambian o conservan los recuerdos con el tiempo. El interés principal de los

tres psicólogos es la maleabilidad de la memoria. Curiosamente, ellos utilizan el término “actualización (*updating*)” para referirse a la modificación de la memoria. Siguiendo su argumento, nuestros recuerdos se construyen socialmente porque dependemos de la información proporcionada por otros miembros del grupo social con el fin de actualizar nuestra memoria (Roediger, et al. 141). No obstante, la actualización no siempre corrige los errores de nuestros recuerdos; al contrario, en algunos casos la información de otros miembros inserta más errores. Este punto es un aspecto ignorado en la teoría de la rememoración colaborativa. Aunque ambas nociones indican un proceso colectivo de rememoración, el concepto de actualización es más neutral con respecto al resultado de la organización social. En suma, la memoria actualizada colectivamente no siempre es más “correcta” que la versión anterior a la actualización.

Según los psicólogos, la “retroacción (*feedback*)” es el centro del mecanismo que da forma a las memorias colectivas (Roediger, et al. 155). La función principal de la retroacción es corregir errores de recuerdos recuperados para mejorar la precisión de información. En el proceso de recuperación, se encuentran dos tipos de errores con frecuencia: errores de comisión y errores de omisión (Roediger, et al. 158). Los errores de comisión ocurren cuando se recupera información incorrecta bajo la suposición de que es correcta; en cambio, los errores de omisión ocurren cuando se considera la información recuperada incorrecta o no se puede recuperar la información debido a la inaccesibilidad a los recuerdos. La retroacción es una herramienta indispensable para corregir ambos tipos de errores. Efectivamente, el proceso consecutivo de recuperación, retroacción y corrección es fundamental al construir y conservar la memoria colectiva. En ese proceso, la retroacción sirve para organizar los recuerdos colectivos en forma de narraciones estables a base del esquema (Roediger, et al. 160). Es interesante que los psicólogos no traten las fuentes de retroacción de una manera diferente, suponiendo que el tipo

de fuentes no es un factor decisivo en cuanto a la retroacción. Cuando un miembro recupera recuerdos de un evento social, se genera una retroacción por otros miembros del grupo social. En consecuencia, el individuo revisa sus propios recuerdos en respuesta a la retroacción de otros. A través del proceso repetitivo de la recuperación, retroacción y corrección, se seleccionan ciertos aspectos del evento en cuestión por el grupo social y, eventualmente, se fusionan en la memoria colectiva. Algunas de las retroacciones son proporcionadas directamente por otros miembros del grupo, pero otras retroacciones son proporcionadas indirectamente por los medios culturales como libros, películas y televisión. Se encuentran ejemplos de la retroacción indirecta en las obras de las hijas de desaparecidos. Aunque no todas las escritoras y cineastas participan en el activismo de los H.I.J.O.S., hay un mecanismo de retroacción entre ellas por medio de sus obras. Además, el mecanismo de retroacción se extiende hasta incluir a los lectores y a la audiencia, quienes corrigen sus recuerdos al leer y ver los libros y las películas de las hijas. En resumen, la retroacción puede ser proporcionada en formas directas e indirectas en el proceso de la organización social de la memoria colectiva.

Aleida Assmann es otra investigadora que se centra en la formación de la memoria colectiva. Como otros investigadores que he consultado, Assmann considera la rememoración como un proceso continuo. Sin embargo, su investigación se distingue de los psicólogos estadounidenses porque el enfoque de su investigación es el proceso de selección, el cual es un contrapunto de inclusión y exclusión. Desde esta perspectiva, la crítica alemana afirma que el olvido debería ser el punto de partida de los estudios de la memoria. Para ella, la dinámica de memoria consiste en una interacción perpetua entre el olvido y el recuerdo. Se necesita olvidar primero antes de recordar, puesto que es selectiva nuestra memoria a nivel individual y colectivo. Por lo tanto, el olvido es una parte natural de la formación de la memoria colectiva. Analizando los marcos culturales de la memoria colectiva, Assmann divide las formas de

olvido en dos categorías: el olvido activo y el olvido pasivo (97). Según la crítica, el “olvido activo” significa los actos intencionales para destruir y reprimir los recuerdos de ciertos eventos sociales, tanto a nivel individual como colectivo. Por ejemplo, la censura es un instrumento que impone el olvido activo, prohibiendo la producción y circulación de los productos culturales que sirven como medios de la memoria. Por otro lado, el “olvido pasivo” se refiere a los actos del olvido sin intención. En este caso, los productos culturales no se destruyen materialmente, sino que desaparecen del centro de atención, valoración y uso (Assmann 98).

No obstante, es difícil usar la categorización binaria de Assmann al analizar los casos de olvido en realidad. Siguiendo su argumento, un acto de olvido sin intención es causado por la pérdida de su lugar en el centro de atención, valoración y uso. Sin embargo, es una suposición que ignora el hecho de que la distribución de los recursos culturales no puede ser completamente independiente de la dinámica de poder. Como he destacado en cuando a las políticas de la memoria, el proceso de la producción de significado siempre se compone de conflictos y negociaciones. Teniendo en cuenta que la cultura es un marco de la producción de significado, es imposible ignorar la dinámica de poder con respecto al olvido de los productos culturales. La dinámica de poder se observa en cualquier sociedad, incluso sociedades sin censura oficial. Aunque ya no hay más censura oficial en la sociedad argentina postdictadura, los grupos sociales siguen luchando por la posición hegemónica del discurso público, tratando de establecer su propia narración como la memoria oficial de la sociedad. De hecho, las hijas de desaparecidos también participan en esta lucha mediante no solo sus obras, sino también sus críticas que ponen las obras de otras hijas en el centro de la atención cultural. A fin de cuentas, es difícil suponer la existencia de un individuo que no tiene ninguna intención de participar en la producción de significado desde su perspectiva subjetiva. Por eso, es inverosímil la dicotomía del olvido activo y pasivo como sugiere Assmann.

Como el caso del olvido, Assmann señala que el recuerdo tiene un lado activo y otro pasivo. En efecto, afirma que el olvido es un estado normal, mientras que el recuerdo es un fenómeno excepcional. Según la crítica, las instituciones de la memoria activa preservan el pasado “como presente”; en cambio, las instituciones de la memoria pasiva preservan el pasado “como pasado” (Assmann 98). En otras palabras, la memoria activa es la versión del pasado (re)construida por los contemporáneos desde la perspectiva del presente. Por el contrario, la memoria pasiva queda como un material del pasado sin (re)construcción. Como crítica literaria, Assmann utiliza los términos “canon” y “archivo” al explicar las nociones de la memoria activa y pasiva. Siguiendo su definición, el canon es la memoria que circula activamente y el archivo es la memoria almacenada pasivamente (Assmann 98). En cuanto a la memoria cultural, la circulación activa requiere participar en la producción de significado; por ejemplo, las obras de arte necesitan ser leídas, representadas, apreciadas y criticadas repetidamente. En definitiva, se necesita un proceso continuo de generar nuevos significados por parte de los artistas para mantener relevancia con sus contemporáneos. El aspecto activo de la memoria cultural se convierte en el fundamento de la identidad colectiva, que se construye en base a los productos culturales formativos como textos, artefactos y mitos.⁶⁰ Se requiere un proceso riguroso de

⁶⁰ Según Burke, el pasado recordado se convierte en un “mito” (51). Aquí el término “mito” no se utiliza en el sentido positivista como una historia falsa o fabulosa, sino en el sentido simbólico refiriéndose a una historia esquemática que tiene personajes arquetípicos como héroes y villanos. Por lo general, dichas historias se componen de “temas”, los cuales son una secuencia de eventos estereotípicos (Burke 51). En efecto, su definición del mito es análoga al concepto de la “plantilla narrativa esquemática (*schematic narrative template*)”, un término acuñado por James V. Wertsch. Según el antropólogo, las narraciones construidas por la rememoración colaborativa se dividen en dos categorías: narraciones específicas y plantillas narrativas esquemáticas. Las narraciones específicas se organizan con fechas, escenarios y acciones específicos, mientras que las plantillas narrativas esquemáticas tienen estructuras más generalizadas que sirven para generar múltiples narraciones específicas a base de la misma trama básica (Wertsch, *Narrative Templates* 140).

selección para formar parte de la memoria cultural activa, un proceso que se conoce como “canonización”. Como parte de la memoria activa, un canon tiene las siguientes cualidades: selección, valor y duración (Assmann 100). Primero, el proceso de selección es una serie de conflictos y negociaciones por la dinámica de poder. Después de la selección, se otorga a los objetos seleccionados un aura que asegura su status sacrosanto. Finalmente, los objetos mantienen su posición canónica mientras conservan su capacidad de producir nuevos significados. Como un aparato de la producción de significado, el canon puede sobrevivir a las generaciones que lo encuentran e interpretan de nuevo. La interacción constante pone los artefactos seleccionados en el centro de la circulación activa.

A diferencia del canon, que tiene una posición segura en la memoria cultural activa, el archivo es un espacio situado en la frontera entre el olvido y el recuerdo, cuyos materiales se conservan en estado de latencia. En otras palabras, las memorias almacenadas en el archivo están potencialmente disponibles, pero se requiere una nueva interpretación para hacerlas disponibles. Esa interpretación no solo es una tarea de los investigadores académicos, sino también de los artistas. Cada uno crea nuevos significados de los recuerdos almacenados desde su propia perspectiva, colocándolos de nuevo en un contexto contemporáneo. En breve, el archivo es una institución pasiva de la memoria cultural. Como artistas, las hijas de desaparecidos también participan en generar nuevos significados de los recuerdos inertes. A través de sus obras, las escritoras y cineastas (re)construyen los recuerdos del archivo desde un punto de vista contemporáneo de la sociedad argentina postdictadura.

Por otro lado, en su ensayo “Memory and Remembrance: A Constructivist Approach”, Siegfried J. Schmidt niega los modelos tradicionales de memoria que se componen de etapas de almacenamiento y recuperación. En cambio, el lingüista alemán sigue las teorías nuevas que presentan un modelo del proceso cognitivo, el cual evalúa las experiencias del presente a base

de las experiencias del pasado (Schmidt 191-92). Según este modelo, el mecanismo de la generación de significado opera a partir de los esquemas formulados por recuerdos de experiencias previas. La transformación de los recuerdos cognitivos en elaboraciones lingüísticas requiere un esquema narrativo, que se determina culturalmente y se adquiere socialmente (Schmidt 193). Se necesitan los esquemas narrativos con el fin de hacer los recuerdos comunicables en el contexto del discurso con otros miembros del grupo social. Con el propósito de lograr el objetivo discursivo, el orden del evento narrado no siempre sigue el orden del evento vivido. Se reorganiza el evento para construir las historias que pueden ser aceptadas por la audiencia. En una situación comunicativa, el narrador sigue un esquema narrativo para construir una historia con coherencia; por su parte, la audiencia espera que el narrador siga el esquema para construir una historia comprensible y aceptable socialmente. Se observa una relación semejante en la relación entre los escritores y sus lectores. Aún antes de abrirlos, los lectores tienen ciertas expectativas sobre la construcción narrativa de los libros. Por ejemplo, algunos lectores de obras literarias de las hijas de desaparecidos esperan que la narradora-protagonista recupere los recuerdos escondidos y reconstruya su identidad. Otros esperan que la narradora-protagonista encuentre a los culpables involucrados en la desaparición de sus padres y los lleve ante la justicia. Estos son ejemplos de los esquemas narrativos que comparten tanto escritoras como lectores en base a la memoria colectiva con respecto a la época de la dictadura militar argentina.

Como Schmidt, Jürgen Straub sigue un modelo del proceso cognitivo. En “Psychology, Narrative, and Cultural Memory: Past and Present”, el psicólogo señala que los recuerdos se transforman en una historia de vida continuamente “actualizada” a través de la integración narrativa (Straub 218). Destacando la maleabilidad de la memoria, Straub afirma que la memoria no consiste en recuerdos fijos. Por el contrario, los contenidos de la memoria son

complejos de ideas, que se construyen y reconstruyen en el proceso de la rememoración. Como investigador de la psicología cognitiva, Straub analiza los recuerdos por medio de la semántica cultural y social. Se puede comprender el aspecto semántico de su método de tres maneras: primero, los recuerdos dependen de los modos de expresión lingüísticos o simbólicos. Este aspecto nos recuerda el argumento de Schmidt, quien sostiene que un esquema narrativo es esencial para crear una historia comunicable. En segundo lugar, se puede entender el método de Straub desde la perspectiva de “co-construcciones (*co-constructions*)”, un término que él acuña para indicar el proceso similar a la rememoración colaborativa. El psicólogo recalca el hecho de que los recuerdos personales, a menudo, provienen de los diálogos, los cuales son una experiencia construida colectivamente; en otras palabras, los diálogos son un resultado de co-construcciones. Finalmente, Straub señala que la reorganización de eventos es una formación narrativa de las experiencias (221). En efecto, la rememoración no es un proceso de registrar las experiencias pasadas de una manera objetiva. Más bien, las experiencias se reorganizan en relación con los recuerdos almacenados del agente de la rememoración. Es un proceso de convertir las vivencias en una experiencia significativa y, por eso, comunicable. Para conseguir ese objetivo, el narrador omite o agrega ciertos detalles. A través de este proceso, el narrador transforma los recuerdos fragmentados en una historia comprensible, la cual se basa en las plantillas narrativas compartidas por el grupo social. Los miembros aprenden, practican e internalizan las plantillas narrativas hasta que se convierten en los esquemas colectivos. En muchos casos, las plantillas narrativas siguen géneros esquemáticos como el romance, la comedia, la tragedia o la sátira; por otro lado, las plantillas siguen tramas estereotípicas como historias de ascenso y caída (Straub 222). Son recursos culturales a los que recurre la formación narrativa. De hecho, cada narración representa los recursos culturales que eran disponibles en el momento de su formación. Por lo tanto, se puede decir que la formación narrativa es una

(re)construcción de la memoria desde el punto de vista del presente. En breve, los recuerdos recurren a la semántica cultural y social con el objeto de transformarse en una forma aceptable en el campo social de la comunicación.

En “Collective Memory”, Wertsch señala que una “comunidad textual (*textual community*)” se construye a base de un conjunto de narraciones compartidas (132). Las narraciones específicas se refieren a personajes y eventos específicos. También, las narraciones representan la consciencia colectiva de la comunidad en cuanto al evento específico. A diferencia de las narraciones específicas, las “plantillas narrativas esquemáticas (*schematic narrative templates*)” se refieren a las versiones más abstractas y generalizadas que no siempre tienen una relación directa con los personajes o eventos específicos. Teóricamente, se basa en el formalismo ruso el concepto de plantilla narrativa esquemática. En particular, el antropólogo encuentra las raíces conceptuales en la teoría del folclorista ruso Vladimir Propp, quien implanta el método formalista en la narratología. Propp señala que los constantes recurrentes de *dramatis personae* son componentes básicos del cuento. Siguiendo este argumento, Wertsch investiga los rasgos generales que caracterizan el conjunto de narraciones en lugar de los eventos y personajes particulares que se presentan en las narraciones específicas. El antropólogo también extrae la base teórica de la teoría de Frederic Bartlett. A diferencia de Propp, Bartlett investiga las constantes recurrentes en el proceso de la rememoración desde una perspectiva psicológica. Indagando en el mecanismo del recuerdo, el psicólogo británico sostiene que la rememoración es un proceso constructivo que se basa en esquemas, los cuales son compartidos por los agentes de la construcción. Tanto los argumentos de Propp como los de Bartlett contribuyen a comprender el concepto de plantillas narrativas esquemáticas. Las plantillas narrativas son esquemáticas, ya que se refieren a estructuras abstractas compartidas por miembros del grupo social. Aunque las narraciones específicas se refieren a eventos y

personajes particulares, entre dichas narrativas se puede observar las plantillas, las cuales proveen una herramienta de organizar y representar la memoria colectiva. En suma, una plantilla narrativa esquemática sirve como un marco para (re)construir los recuerdos desde un punto de vista colectivo.

Como marco de organización de la memoria, una narración puede ser una herramienta eficaz para recuperar los recuerdos traumáticos y reprimidos. En efecto, la investigación clínica ha demostrado consistentemente el hecho de que los marcos narrativos son una herramienta indispensable de psicoterapia en cuanto a la integración de experiencias traumáticas (Kansteiner y Weilnböck 233). La narración les ayuda a los pacientes a entender los eventos traumatizantes y sus implicaciones socioculturales de una manera coherente.⁶¹ Asimismo, la narrativa tiene un papel significativo en torno al trauma colectivo. En su ensayo “The Past in the Present: Culture and the Transmission of Memory”, Ron Eyerman define el trauma cultural como una pérdida dramática de identidad y significado que afecta a un grupo social (160). Según el sociólogo, el trauma cultural no necesita que todos los miembros del grupo social experimenten directamente el evento traumatizante. Para Eyerman, el elemento esencial del trauma cultural no es la experiencia misma, sino su significado traumático que debe ser establecido y aceptado por el grupo entero. Es un proceso que requiere el tiempo, la mediación y la representación. En las sociedades contemporáneas, la mediación y la representación a

⁶¹ La narración es una forma distintiva de dar sentido a nuestras experiencias del mundo: en particular, nuestras experiencias del tiempo, el proceso y el cambio (Lothe, et al. 8). La organización de una narración, ya sea ficticia o no ficticia, es un proceso de generar significados que nos ayudan a poner nuestras experiencias en el contexto social. La narración es inevitablemente selectiva, consistiendo en eventos y personajes que se consideran los más importantes del período específico. El narrador (re)construye los eventos seleccionados, organizando los detalles para crear un nuevo significado. En fin, la narración ofrece un razonamiento en torno al evento en cuestión desde la perspectiva del narrador. Por consiguiente, la narrativa es, a la vez, un producto de generación de significado y un medio de transmisión del significado generado.

través de los medios de comunicación juegan un papel decisivo en la organización social del trauma cultural. De esta manera, el evento traumatizante tiene una representación coherente en el discurso público; en otras palabras, se construye una narrativa oficial en cuanto al evento en cuestión.

En “Toward a Theory of Cultural Trauma”, Jeffrey C. Alexander investiga el trauma cultural desde una perspectiva similar a la de Eyerman. Como Eyerman, Alexander define el trauma como una amenaza para la identidad, señalando que el trauma es un resultado de la inquietud aguda que penetra en el centro del sentido de identidad (10). El sociólogo cuestiona la razón por la que no todas las rupturas sociales generan el trauma cultural y plantea la siguiente interrogante: ¿cuál es el factor que determina las rupturas traumáticas? Alexander afirma que las crisis sociales deben convertirse en crisis culturales para que generen traumas a nivel colectivo. Como Eyerman, el sociólogo distingue la representación del evento mismo, llamando a la brecha entre el evento y su representación el “proceso del trauma (*trauma process*)” (Alexander 11). Respecto al proceso, Alexander resalta el papel de los agentes que componen y difunden las representaciones. Los agentes crean su versión de representación y difunden esa versión a otros miembros del grupo social. Usando el término de Alexander, las representaciones son un tipo de “demandas (*claims*)” a la sociedad, en la que los agentes encuentran responsabilidades incumplidas por un proceso social destructivo. El sociólogo señala que la construcción del trauma cultural comienza con esas demandas. Como representación simbólica, las demandas son una narración que ilustra el proceso social destructivo y exigen una reparación emocional, institucional y simbólica. En muchos casos, los agentes actúan colectivamente con el propósito de componer y difundir su representación de una manera más efectiva. Alexander llama a los agentes colectivos “grupos portadores (*carrier groups*)” (11). Los grupos portadores tienen intereses ideales y materiales con respecto al

proceso social en cuestión. Por otra parte, ellos necesitan una capacidad discursiva para articular sus demandas en la esfera pública. Debido a los dos aspectos, los grupos portadores tienen posición doble en la estructura social. Pueden ser élites que tienen talentos discursivos de generar significados, pero también pueden ser un grupo marginado como la colectividad afectada por el proceso social destructivo. Por ejemplo, las escritoras y cineastas del corpus tienen talentos excepcionales discursivamente; sin embargo, su posición no es ni poderosa ni privilegiada fuera del ámbito del discurso y, hasta cierto punto, aún marginada en una sociedad donde la sombra del régimen autoritario todavía no se ha eliminado por completo.

Por otro lado, se puede analizar el proceso del trauma desde la perspectiva del acto de habla (*speech act*). Siguiendo la fórmula, se pone el grupo portador en la posición del hablante, los miembros del grupo social en la posición de la audiencia y el contexto sociocultural en la posición de la situación (Alexander 12). El objetivo del grupo portador-hablante es persuadir a la audiencia de que acepte su versión narrativa hasta apoyar sus demandas. Con el fin de lograr ese objetivo, el grupo portador-hablante utiliza la situación con los recursos simbólicos para incitar al público. En el primer paso del proceso, la audiencia es los miembros del propio grupo portador. Por ejemplo, los H.I.J.O.S. comparten las narraciones entre ellos primero antes de difundirlas al público fuera de su grupo. Si el hablante inicial logra persuadir a la audiencia, los miembros del grupo se convencen de que han sido traumatizados por el evento representado en su narración. Después de este éxito, el hablante inicial amplía la audiencia, incluyendo a otros miembros de la sociedad fuera de la colectividad original. Es necesario que el grupo portador continúe participando en la generación de significado. Con el objeto de extender la audiencia, la narrativa debe ser convincente no solo a los miembros del grupo original, sino también a los miembros de otros grupos de la sociedad. En definitiva, el proceso del trauma es un proceso simbólico de ampliar la audiencia de las narraciones presentadas por el grupo

portador hasta incluir la sociedad entera para que la representación social del evento traumatizante refleje la perspectiva de los que han sufrido del evento en cuestión.

En su libro *Unclaimed Experience* (1996), Cathy Caruth investiga el tema del trauma desde la perspectiva freudiana, destacando su formación de una manera narrativa. Siguiendo las teorías freudianas, Caruth enfatiza la repetición de los recuerdos de experiencias traumáticas contra la voluntad del sobreviviente. La repetición es una “neurosis traumática”, un concepto freudiano que significa la recreación involuntaria de un evento traumatizante (Caruth 2). La crítica señala que el evento traumatizante es un evento que se experimenta demasiado pronto y demasiado inesperadamente para ser comprendido por completo. Por consiguiente, la consciencia del sobreviviente no dispone de la verdad sobre el evento traumatizante hasta que las experiencias traumáticas se presentan repetidamente en diversas formas, incluso las formas inconscientes como pesadillas y fantasías. Según Caruth, aquí se observa un punto donde el lenguaje de la literatura y el psicoanálisis se encuentran, puesto que ambos estudios tienen interés en la relación compleja entre el saber y la ignorancia (3). En suma, el trauma no se sitúa en el evento original, sino más bien en su representación repetitiva posterior al evento en cuestión. A pesar de la angustia y el dolor que inflige, el trauma es el único modo de acceder a los recuerdos ocultos del evento traumatizante. Por eso, Caruth sostiene que el trauma no es una mera enfermedad de psiquis herida, sino una “historia” de esa psiquis herida, la cual nos cuenta la verdad que de otra manera no está disponible (4).

Asimismo, Alexander señala que el trauma es un mecanismo de defensa psicológica contra el evento traumatizante que altera la percepción cognitiva. Un evento violento e inesperado genera miedos inconscientes que reprimen los recuerdos de experiencias traumáticas. En vez de activar la cognición directa de una manera racional, el evento traumatizante se distorsiona en la memoria del sobreviviente. El sociólogo señala que el trauma

es un fenómeno que no proviene solo del evento traumatizante, sino también de la ansiedad continua por los recuerdos reprimidos. Desde el punto de vista psicoanalítico, la ecuanimidad psicológica solo puede restablecerse si se recupera la verdad oculta en la memoria reprimida. A nivel individual, la rememoración de una experiencia traumática es un proceso de recoger los residuos simbólicos que el evento traumatizante ha dejado en la mente del sobreviviente. Sin embargo, también se encuentran los residuos simbólicos en los productos culturales, como las obras literarias, los cuales sirven para la rememoración a nivel colectivo. De hecho, el sociólogo afirma que la interpretación de la literatura es en sí misma un método hermenéutico de encontrar los residuos simbólicos (Alexander 6).

A fin de cuentas, el trauma tiene una posición doble en cuanto a la memoria. Es verdad que los recuerdos reprimidos le infligen angustia constante al sobreviviente. Al mismo tiempo, irónicamente, el trauma es el único acceso a la verdad escondida sobre el evento traumatizante. Los residuos simbólicos son pistas para recuperar los recuerdos reprimidos. Se observan los residuos en las obras literarias y cinematográficas de las hijas de desaparecidos en forma de pesadillas y fantasías. Los recursos que configuran los residuos no solo provienen de sus propias experiencias, sino también de las experiencias de otros hijos de desaparecidos, incluso las representaciones de los medios de comunicación. Todos los recursos se mezclan con los recuerdos enterrados en el inconsciente y aparecen en forma fragmentada e irracional. Mientras leen los libros y ven las películas, también los lectores y el público pueden recoger las piezas que revelan un vistazo de la memoria oculta de las hijas.

En conclusión, la narración no es un registro estable, sino un aparato de la (re)construcción activa que ofrece una oportunidad sin límites de generar significados de los recuerdos. En otras palabras, la narración no solo es un resultado, sino también un proceso de rememoración. Por ejemplo, se puede encontrar un mecanismo de la retroacción indirecta en

las obras de las hijas de desaparecidos. Las escritoras y cineastas intercambian retroacciones a través de sus obras. En efecto, el mecanismo de retroacción se extiende hasta incluir a los lectores y a la audiencia de las obras, creando una comunidad textual que produce nuevos significados sin cesar. Por otro lado, las obras literarias y cinematográficas sirven para asegurar una posición activa en la memoria colectiva con respecto a la época de la dictadura y postdictadura argentinas. Además, las críticas sobre obras de otras hijas generan nuevos significados hasta que sitúan las narraciones en el centro del discurso público.

De hecho, la capacidad de producir nuevos significados es el requisito para tener una posición canónica. Como aparato de la generación de significado, el canon sobrevive entre generaciones siempre y cuando la nueva generación lo interprete de nuevo. En otras palabras, el canon es “vivo” con tal de que se sitúe en la circulación activa. Efectivamente, la narración puede transformar el recuerdo pasivo en activo mediante trasladar su posición del archivo al canon. La transformación es, a la vez, un derecho y un deber de los artistas. Por ejemplo, mediante su narrativa las escritoras y cineastas convierten los recuerdos almacenados en los recuerdos que forman parte de la memoria colectiva. En suma, las hijas de desaparecidos (re)construyen los recuerdos del archivo desde una perspectiva contemporánea de la sociedad argentina postdictadura.

La organización de la memoria en forma narrativa sigue los esquemas narrativos, los cuales se construyen colectivamente. Se necesita los esquemas para construir una narrativa comprensible y aceptable en la sociedad. Siguiendo los esquemas, el narrador reorganiza los recuerdos y compone narraciones con coherencia. La (re)construcción es el proceso de transformar los recuerdos en una forma comunicable en relación con otros miembros del grupo social. A través de este proceso, la memoria es configurada desde el punto de vista del agente de la organización. Efectivamente, la narración es una manera fundamental de comprender las

experiencias de la vida. Por lo tanto, la organización de una narración nos ayuda a razonar sobre nuestras experiencias incluso sobre las experiencias traumáticas. Por ejemplo, las hijas de desaparecidos ponen los eventos traumatizantes de su pasado en un contexto sociocultural mediante sus obras narrativas. Asimismo, los lectores encuentran pistas para entender las experiencias de las autoras al leer sus obras. Al fin, la narrativa engendra una comunidad textual abierta en la que se producen nuevos significados por cualquier miembro de la comunidad. A través de la narrativa, la memoria se mantiene activa, construyéndose y reconstruyéndose para siempre.

Capítulo III. Análisis de las obras literarias y cinematográficas

3.1. La (re)configuración de la infancia en la narrativa autoficcional

En este capítulo, analizo la (re)configuración de la infancia en *La casa de los conejos* (2008) y *Pequeños combatientes* (2013). Ambas obras son narraciones autoficcionales de Laura Alcoba y Raquel Robles respectivamente, hijas de padres detenidos y desaparecidos durante la última dictadura (1976-1983). Laura Alcoba nació en 1968 en la ciudad de La Plata. Sus padres fueron militantes de los Montoneros y estuvieron en prisión a causa de su formación militante en Cuba a finales de los sesenta. Durante el encarcelamiento del padre, Alcoba vivió con su madre y una pareja de los Montoneros en una casa clandestina. Antes de ser descubierta la ubicación de la casa, la madre logró salir del país para exiliarse en Francia. La hija de diez años se quedó en la casa de sus abuelos hasta conseguir salir de Argentina. Más tarde, se encontró con su madre en París. Años después, Alcoba viajó a la Argentina y visitó la casa de los conejos⁶². Tras esa visita, la autora determinó que era el momento para hablar de su infancia clandestina. Con tal fin escribió su relato en francés que en 2007 se publicó con el título de *Manèges*, y más tarde fue traducida al español en 2008 con el título de *La casa de los conejos*. También publicó *Jardín blanco* (2010), *Los pasajeros del Anna C.* (2012), *El azul de las abejas* (2014) y *La danza de la araña* (2018), todas ellas publicadas originalmente en francés.

El relato de Laura Alcoba empieza en 1975, antes del golpe de estado. Laura vive con sus abuelos y visita a su padre en la prisión, mientras que la madre pasa a la clandestinidad. Luego, el abuelo la lleva a reunirse con su madre y la niña vuelve a vivir con su madre, junto

⁶² La casa, junto con la furgoneta en la que se distribuía la revista *Evita Montonera*, se conservan actualmente en el estado del 24 de noviembre de 1976 tras el ataque. Véase la página “Casa Mariani-Teruggi” en el sitio web de la Asociación Anahí: <https://asociacionanahi.org/casa-mariani-teruggi/>.

a Diana Teruggi y Daniel Mariani. De hecho, la casa es una casa operativa de los Montoneros, donde se instala una imprenta clandestina de la revista “Evita Montonera”. Para esconder la imprenta construyen un muro móvil y jaulas de conejos, fingiendo ser una granja de conejos. Mientras tanto, la situación política de la Argentina se agrava cada día hasta que el golpe de estado estalla el 24 de marzo de 1976. En fin, la madre decide exiliarse en Francia y abandona la casa con su hija. Al regreso en 2003 Laura, ya adulta, viaja a Argentina y visita la casa de su infancia. También habla con Chicha Mariani, la madre de Daniel, quien le informa sobre el ataque a la casa de los conejos y los acontecimientos ocurridos allí. Para Alcoba, ese viaje se convierte en el motivo principal por el que se decide a narrar la historia de *La casa de los conejos*.

Raquel Robles nació en 1971 en la ciudad de Santa Fe. En la actualidad es docente especializada en la gestión de instituciones educativas. Recibió en 2007 la Beca Ashoka por su contribución a la educación de los jóvenes en situación de riesgo. Además de *Pequeños combatientes*, Robles ha publicado las novelas *Perder* (2008), ganadora del Premio Clarín de Novela en 2008, y *La dieta de las malas noticias* (2012). También ha colaborado en el diario *Página/12* y las revistas *Tres puntos* y *El Planeta Urbano*. Como hija de desaparecidos, es una de las fundadoras de los H.I.J.O.S.⁶³ y militó diez años en la agrupación. Robles tenía cinco años cuando sus padres fueron secuestrados (Arfuch 823).

Al igual que Laura Alcoba, mediante su narración Raquel Robles construye un mundo

⁶³ Los H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) se fundó en el año 1995. Fue una organización de la nueva generación distinta de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Aunque los integrantes iniciales fueron los hijos de desaparecidos, presos políticos, exiliados o fusilados, con el tiempo la agrupación también aceptó a los jóvenes que no eran los “hijos” pero compartían el punto de vista con ellos, bajo el lema “Todos somos hijos de la misma historia” (Bravo 236).

infantil de las hijas de detenidos o desaparecidos. En *Pequeños combatientes*, la narradora-protagonista y su hermano menor imaginan que son militantes secretos esperando las órdenes de la revolución. Creyendo que el retraso de esas órdenes se debe a su incompetencia, los hermanos se esfuerzan por convertirse en combatientes ideales. Después de la desaparición de sus padres, Raquel y su hermano viven en la casa de sus tíos, junto con su abuela. Al principio, la niña intenta hablar con sus tíos sobre la desaparición, pero los tíos la envían a un psicólogo en lugar de responder sus preguntas. En fin, Raquel deja de hablar del tema por completo y solo se comunica con su hermano. Dicho de otro modo, la niña-narradora sufre de otra forma de la clandestinidad. Aunque Raquel no vive en una casa clandestina como Laura de *La casa de los conejos*, también lleva una vida clandestina debido al silencio forzado por los adultos.

Para empezar, enuncio algunas de las características de la narrativa de infancia. En particular, me enfoco en la doble temporalidad que se encuentra en los relatos autoficcionales filiatorios. Luego, estudio la autoficción como un género literario y analizo las obras en cuestión en base a los marcos teóricos. Indagando en la cuestión de identidad, estudio la ambigüedad de la narrativa autoficcional y cómo esa ambigüedad sirve para configurar la narrativa de las hijas de desaparecidos. Seguidamente, analizo los textos en detalle tomando en cuenta la alteración de las voces entre la voz adulta y la voz infantil. A través de analizar la narración de la niña-narradora, encuentro los límites de la voz infantil, así como la manera de superar esos límites utilizando las voces de otros personajes. Incorporando las voces y recuerdos de otros, se construye una narrativa de un modo colectivo.

Una de las características de la narrativa de infancia es la discrepancia temporal entre la vivencia y la narración. En su libro *Tiempo pasado* (2005), Beatriz Sarlo señala que el factor fundamental de la inestabilidad de la memoria es el anacronismo, el cual resulta de la imperfección del recuerdo. Es imposible preservar un recuerdo intacto de un momento de unos

hechos pasados. Sin intención o con intención, un sujeto puede olvidar, silenciar, modificar o inventar los recuerdos (Sarlo 80). La cuestión de la memoria es más compleja con respecto a la narrativa de las “hijas”, ya que su memoria se vincula a la de sus padres desaparecidos. En las obras de las hijas, las narradoras (re)construyen la memoria de dos modos. Por un lado, la narradora realiza una búsqueda de fragmentos del pasado. A pesar de sus esfuerzos, no se puede configurar una narrativa solo con una indagación detectivesca. En consecuencia, la narradora recurre a una exploración imaginativa con el fin de llenar los vacíos de la memoria. Dicho de otro modo, es indispensable la ficcionalización en proceso de configurar una narrativa. Como Casas señala en su ensayo, el sujeto selecciona y, algunas veces, inventa ciertos aspectos de sus vivencias a fin de crear una imagen coherente del yo literario que se presenta en la narrativa. Por consiguiente, Casas afirma que una autonarración es tan “autoengaño” como “autocensura” (“El simulacro del yo” 14).

En suma, en la narrativa de las hijas de desaparecidos se presentan tanto el factor autobiográfico como el ficcional. Como señala Ilse Logie, la autoficción es “el único modo posible de plasmar narrativamente las ambigüedades, contradicciones” de la memoria y la identidad fragmentada de las hijas (78). Efectivamente, las ambigüedades y contradicciones son rasgos de una autoficción, la que se sitúa en “la jugosa plaza fronteriza entre la autobiografía y la novela, entre lo ficcional y lo factual” (González Álvarez 7). Se observan las ambigüedades en *Fils* (1977), la novela en la que se presenta el neologismo “autoficción” por primera vez. Según Serge Doubrovsky, el autor de *Fils*, una autoficción es una ficción de hechos reales. En su ensayo “Autobiografía/verdad/psicoanálisis”, el escritor francés afirma que escribió una “novela” pese a “la insistencia incansable de la referencia histórica y personal” (52). Por un lado, los lectores encuentran materiales biográficos en las narraciones; por otro, el discurso no respeta el principio cronológico-lógico “en beneficio de una divagación poética,

fuera de la narración realista en el universo de la ficción” (Doubrovsky, “Autobiografía” 53-54).

De hecho, al publicar *La casa de los conejos* Laura Alcoba tuvo dificultades a la hora de definir el género de su obra. Según la escritora, definir el género narrativo del libro fue una de las primeras preguntas que le hicieron en la editorial Gallimard. Los editores le requirieron precisar el género para inscribirlo en la portada, preguntándole “¿qué es este libro? [...] ¿*Roman, essai ou récit?*” (Alcoba, “Manèges” 274). En lugar de elegir una de las dos opciones, la escritora puso en la portada un subtítulo, “*petite histoire argentine*”, con el fin de mantener la “conciencia en la frontera entre realidad y ficción” (“Manèges” 274). Como he propuesto antes, esa ambigüedad es fundamental en una narrativa autoficcional. Se encuentra una explicación más detallada en la entrevista que se le hizo a la autora en la Feria del Libro de Leipzig en 2010. Según la escritora, *La casa de los conejos* no es un testimonio porque “mi idea no era recordar por recordar” sino dar una historia al lector (“Laura Alcoba”). Por eso, la narración ofrece una posible lectura novelística a pesar de su valor testimonial.

La ambigüedad de la narrativa autoficcional se vincula a la cuestión de identidad, la cual afecta la actitud de los lectores. En “El pacto autobiográfico”, Philippe Lejeune afirma que el pacto de lectura se vincula a la identidad. Siguiendo al teórico, un lector descubre la primera señal de la presencia extratextual del “autor” al encontrar un nombre en la portada del libro. Aún antes de empezar a leer el texto, el lector decide que el dueño de ese nombre tiene la “responsabilidad de la enunciación de todo el texto” (Lejeune, “El pacto autobiográfico” 51). Aun cuando él mismo no tiene capacidad de verificar la información biográfica, el lector de una narración con identidad nominal entre el autor y el narrador tiene confianza en la existencia extratextual del autor como sujeto de la enunciación. En breve, la identidad nominal hace al lector tener confianza en la veracidad respecto a lo que el narrador cuenta, puesto que el

narrador es, de hecho, una persona “real” que lleva la responsabilidad de decir “la verdad”. Esta es una credibilidad que se basa en el pacto autobiográfico entre el autor y el lector. Por el contrario, el lector de una narración sin identidad nominal sigue el pacto novelesco. Como señala Vera Toro, uno de los rasgos de la narrativa ficcional es “el desdoblamiento de la situación de enunciación” (9). A diferencia del caso autobiográfico, el narrador de una narración ficcional no tiene una relación directa con el referente extratextual; como resultado, el lector no tiene confianza en la referencialidad de la narración.

Por otra parte, la cuestión de identidad en el caso de la autoficción es ambigua, situándose entre la ficción y la autobiografía. Dicha ambigüedad produce una ansiedad interpretativa a los lectores, quienes requieren un modo de lectura diferente de las lecturas convencionales. Con el fin de abordar esa ambigüedad, Manuel Alberca presenta un nuevo pacto de lectura además de los dos pactos propuestos por Lejeune: el pacto *ambiguo*. Siguiendo la teoría de Alberca, los pactos de lectura se dividen en tres categorías: el pacto autobiográfico, el pacto novelesco y el pacto ambiguo. Según el teórico, la autoficción se presenta como una novela, pero su fórmula simula una historia autobiográfica. Por lo tanto, a través de su lectura el lector comienza a sospechar que se trata de una “pseudo-autobiografía” (Alberca, “Las novelas del yo” 145). Su transparencia autobiográfica se basa en el hecho que el narrador tiene el mismo nombre que el nombre presentado en la portada. La identidad nominal de la autoficción engendra un “aura de verdad” (145), la que invita al lector a seguir el pacto autobiográfico. No obstante, el lector no puede mantener la credibilidad a causa de un juego continuo, oscilando entre la expectativa original y el descubrimiento textual. En fin, el lector se entera de que no puede seguir ni el pacto autobiográfico ni el novelesco – y es su propia responsabilidad juzgar la veracidad a lo largo de la lectura.

Según Ana Casas, la elección de la autoficción como una forma narrativa permite a los

escritores “una relación distinta [...] con la verdad” (“Memorias” 107). Por medio de dicha elección el escritor tiene una mayor libertad creativa que en la narrativa autobiográfica. El escritor usa la libertad para acceder a las verdades íntimas y subjetivas, las que a veces contradicen el principio de factualidad (Casas, “Narrativas” 146). Pese a su conflicto con la veracidad, las verdades íntimas son imprescindibles al configurar “un ser disgregado y múltiple” (Casas, “El simulacro del yo” 13). Por su parte, Doubrovsky afirma que la construcción del yo narrativo es un “juego de la verdad” (“Autobiografía” 46), un proceso de selección entre las verdades múltiples. El escritor francés presenta “*su* verdad” (“Autobiografía” 47, la cursiva en el original) como lo contrario de “la Verdad”. Para el autor de *Fils*, lo más importante no son los hechos verídicos, sino las verdades subjetivas. Gracias a la libertad que otorga *su* verdad, el sujeto de la enunciación puede investigar de una manera más profunda la vida íntima del sujeto del enunciado.

Para las hijas de desaparecidos, las verdades íntimas se transmiten por un vínculo afectivo entre generaciones. Tras la desaparición de sus padres, las hijas necesitan instaurar una nueva forma del vínculo afectivo. En *Pequeños combatientes*, la narradora y su hermano se quedan con sus tíos esperando el regreso de los desaparecidos. La ruptura repentina del vínculo afectivo les quita un espacio de protección proporcionado por los padres. Esa experiencia hace a los hermanos tener miedo de formar un nuevo vínculo con alguien fuera del vínculo inicial. En lugar de ampliar el vínculo afectivo con los tíos, la narradora establece una unión más estrecha con su hermano al entrenarlo como un “pequeño combatiente” de la Revolución. Asimismo, la narradora de *La casa de los conejos* busca un vínculo afectivo nuevo por la ausencia de sus padres. Aunque no está encarcelada como el padre, la niña siente una ausencia emocional de la madre que siempre está ocupada por su militancia. En lugar de los padres ausentes, la niña Laura trata de seguir el modelo de otros adultos sin comprender el significado

de sus acciones. Sin pedir ningún razonamiento, la niña-narradora acepta la lucha armada como parte de las rutinas diarias: “No había necesidad de decir más: yo sabía lo que tenía que hacer. [...] No pedí explicaciones” (Alcoba, *La casa* 88). La violencia del mundo externo penetra en el mundo de la niña, tomando los espacios familiares incluso la mesa del comedor. La niña debe tener cuidado al comer su “rodaja de pan untada con dulce de leche” porque las armas ocupan casi toda la mesa (Alcoba, *La casa* 86). El único personaje adulto con el que forma un vínculo afectivo bilateral es Diana Teruggi, una figura materna que sustituye a la madre ausente. Con su ayuda la niña Laura madura, empezando a entender lo que sucede en la casa de los conejos.

Aunque la voz infantil domina la mayoría de la obra, se encuentra la voz adulta en las siguientes partes de *La casa de los conejos*: la carta a Diana Teruggi al principio, el sexto capítulo del cuerpo y el epílogo al final. En el preámbulo, la narradora adulta afirma que va a romper el silencio mediante contar su historia “desde la altura de la niña que fui” (Alcoba, *La casa* 14). Aquí la narradora adulta no solo habla de la altura física de la niña. Como narradora, una niña tiene límites en cuanto a la comprensión de lo que sucede a su alrededor. La niña-narradora observa los eventos, pero los percibe como eventos aislados. A fin de intelectualizar los acontecimientos, la niña recurre a los mayores y acepta sus palabras sin cuestionar. Para una niña que vive en el mundo de los mayores, la aceptación de sus ideas es una manera de ser parte de ese mundo adulto. Cuando la madre le explica el significado de la expresión “pasar a la clandestinidad” (Alcoba, *La casa* 16), la niña Laura acepta las ideas de su madre y declara que ya ha “entendido lo que mamá me dice” (Alcoba, *La casa* 17). Asimismo, la narradora dice que “al menos, creo haberlo entendido” el debate de los mayores, mientras que intenta “reír muy fuerte, tan fuerte como puedo” sin entender el humor (Alcoba, *La casa* 40). Por otro lado, la niña-narradora trata de probar su inteligencia mediante jactarse de los conocimientos

políticos. Buscando la aprobación de los mayores, la niña está orgullosa de saber “el nombre de Firmenich, el jefe de los Montoneros, e incluso la letra de la marcha de la Juventud Peronista de memoria” (Alcoba, *La casa* 20). En efecto, se observa una actitud semejante en *Pequeños combatientes*, cuya narradora alardea de “la mejor educación política de todos los niños de nuestra área” (Robles 15). Sin embargo, ninguna de las narradoras tiene capacidad de comprender el significado de los eventos de su vida cotidiana a base de dicha educación política.

Siguiendo a la escritora Alcoba, la capacidad de percepción se divide en dos tipos: el saber y el entender (“Manèges” 272). Aun cuando no “entiende” el significado de los eventos en el contexto, como una observadora atenta la niña-narradora “sabe” los acontecimientos a su alrededor. Por ejemplo, la niña Laura se percata de la situación verdadera de sus padres por sí misma. Al comienzo de la historia, los abuelos le dicen que sus padres están en Córdoba por su trabajo. Pese a las mentiras, la niña se da cuenta de que no están en Córdoba, sino en la cárcel por una razón que tiene que ver con “una temporada que habían pasado en Cuba mucho tiempo atrás” (Alcoba, *La casa* 34). La referencia a Cuba alude al hecho que los padres de Laura Alcoba viajaron a Cuba como militantes de los Montoneros en el año 1967; de hecho, la escritora nació en esa isla en abril de 1968 (Di Meglio 51). Por su parte, la niña-narradora de *Pequeños combatientes* “sabe” su situación a través de las palabras de los padres desaparecidos. A diferencia de la niña de *La casa de los conejos*, la pequeña combatiente no está en una base clandestina de los Montoneros. Sin embargo, la niña “sabía que estábamos en guerra, que había habido alguna clase de combate y que ellos estarían en alguna prisión helada peleando por sus vidas. Sabía que me tocaba resistir” (Robles 11). A pesar de no ser testigo de la resistencia en realidad, la narradora tiene una idea abstracta del mundo externo, percibiéndolo como un campo de batalla entre el bien y el mal. A base de esa idea dicotómica, la niña acepta la lucha de sus padres como su propia lucha y decide ser una combatiente de la Revolución con

mayúscula. Siguiendo el modelo de sus padres, la niña siente vergüenza al compararse a sí misma con los combatientes ideales. La vergüenza se agrava ante la desaparición de los padres: “¡Ellos habían luchado durante la noche y yo había estado durmiendo!” (Robles 11). El arrepentimiento de su incapacidad instiga a la niña a participar en la resistencia a toda fuerza, llamando la palabra “descansá” la “consigna más subversiva que escuché en toda mi vida” (Robles 7). En vez de lucha con sus padres, la niña determina luchando como ellos. En fin, su último deseo es ser parte del mundo de los padres como una integrante igual, como otra combatiente.

Tras la desaparición de los padres, la narradora crea con su hermano el Ejército Infantil de Resistencia. Como una pequeña combatiente, la niña lleva un cuaderno a todas partes a fin de anotar cualquier dato útil para la lucha revolucionaria. También continúa practicando frente al espejo para esconder sus emociones como una agente secreta. La práctica tiene dos niveles: la niña no solo tiene que evitar mostrar sus emociones, sino también mantener el camuflaje para proteger su identidad verdadera: “Podíamos parecer niños cualesquiera, o incluso niños perturbados, pero nosotros éramos pequeños combatientes” (Robles 16). A pesar de los esfuerzos, la niña-narradora sigue sintiendo la vergüenza y la culpabilidad por no ser una combatiente perfecta como sus padres. Con el fin de probar la pureza de su conciencia revolucionaria, la narradora determina abandonar todos los deseos pequeñoburgueses. Sin embargo, se observan al menos dos veces las escenas donde la narradora se debilita ante las tentaciones capitalistas. En la primera escena, la niña confiesa su deseo pequeñoburgués de vestirse a la moda como sus compañeros de escuela. Los niños menosprecian a la narradora, quien se pone ropa de croché hecha por su abuela o vestidos donados por la embajada de la República Democrática Alemana. La narradora quiere “ser fuerte y no interesarme por la moda o por otras cosas superficiales impuestas por el mundo capitalista para convertirnos en

consumidores” (Robles 89), pero es un ideal demasiado difícil de alcanzar para una niña de siete años.

Además, la niña tiene otro conflicto interior en relación con los compañeros. La narradora se enamora de un chico, pero él no es un chico de ensueño que la niña esperaba. Como una pequeña combatiente, la niña sueña como su novio ideal es un chico destinado a tomar “un gran papel en la historia de la emancipación de los pueblos” (Robles 125). Sin embargo, en realidad ella se enamora de Diego Moyano, quien tiene “un nivel de conciencia tan bajo” que el propio enamoramiento hace a la narradora sentir “una verdadera vergüenza” (125). La narradora trata de “concientizarlo”, explicándole “la explotación del hombre por el hombre y de la Resistencia y la Revolución” (125). Pese a sus esfuerzos, Diego no tiene ningún interés en la Revolución ni en la niña; en fin, la niña siente más vergüenza por ser tonta. Es curioso el hecho que la narradora intenta concientizar al chico a través de sus palabras. Es la manera que su madre usó con la niña y, después, ella usa la misma manera con su hermano. Sin embargo, Diego rechaza ser combatiente como su hermano menor. Tras su fracaso, la niña confiesa que ahora ve la diferencia entre el “sueño” y la “vida real”. En la escuela, la narradora experimenta el choque entre dos mundos. Por un lado, hay un mundo compuesto de los combatientes unidos por un vínculo afectivo; por otro, hay un mundo compuesto de la gente que no sabe la existencia de los combatientes y su lucha secreta. A diferencia de la narradora y su hermano, los compañeros de escuela no comparten la memoria de los padres desaparecidos. Esa memoria es ya parte de su identidad y la niña se entera de que no puede ser igual que otros compañeros.

Asimismo, la niña-narradora de *La casa de los conejos* tiene la responsabilidad de proteger la identidad secreta. Con el fin de recalcar la importancia de mantener el secreto, la madre cuenta a la niña un relato sobre un niño que revela inadvertidamente el paradero de sus

padres y resulta en su encarcelamiento y, posiblemente, también el asesinato. Según la madre, el niño comete ese error porque no sabía “hasta qué punto es importante callar” (Alcoba, *La casa* 19). Después de escuchar la historia de un niño descuidado, la narradora promete no “decir nada [...] Ni a los hombres que pueden venir y hacer preguntas, ni siquiera a los abuelos” sobre la vida clandestina (Alcoba, *La casa* 18). De hecho, la niña siente cierto orgullo por mantener el secreto tan bien como los mayores; en fin, lo último que quiere es decepcionar a sus padres. Sin embargo, la carga del secreto es demasiado pesada para la niña de 7 años. Como la narradora de *Pequeños combatientes*, la niña de Alcoba siente soledad por esconder su identidad en el mundo externo, fuera de la casa de los conejos: “La gente no sabe que a nosotros, solo a nosotros, nos obligaron a entrar en guerra. No lo entenderían” (Alcoba, *La casa* 18-9). Como la pequeña combatiente de Robles, la niña desea encontrar a alguien que la comprenda. No obstante, es casi imposible para las niñas lograr esa búsqueda. Cuando la pequeña combatiente trata de “concientizar” a otros compañeros, ella se queda fuera del grupo de compañeros. Viviendo en la clandestinidad, la narradora de *La casa de los conejos* experimenta un aislamiento aún más profundo que la pequeña combatiente. Además del silencio forzado, la niña no puede mostrar ningún rasgo de su verdadera identidad, incluso su propio nombre. Las niñas son diferentes de sus compañeros de escuela y es el hecho que ellas aprenden teniendo conflictos con el mundo externo que las margina.

Aunque no lo muestra directamente, se revela en sus palabras la frustración que la narradora siente por la situación. La niña Laura afirma que “nos *obligaron* a entrar en guerra” (Alcoba, *La casa* 19, la cursiva es mía). Tanto la clandestinidad como la militancia le fueron impuestas, ya que no tenía otra opción aparte de seguir la decisión de sus padres. Lo peor es que el sentimiento de obligación se basa en el miedo provocado por los mayores, incluso su propia madre. La historia del niño desafortunado persigue a la narradora hasta que siente no

solo el terror a la posibilidad de la muerte de los padres, sino también un complejo de culpabilidad en cuanto a la posibilidad de causar una tragedia por sus acciones. Para distinguirse de dicho niño, la niña-narradora determina madurarse pronto: “Pero mi caso, claro, es totalmente diferente. Yo ya soy grande, tengo siete años pero todo el mundo dice que hablo y razono como una adulta” (Alcoba, *La casa* 19-20). Como he visto en el caso de la pequeña combatiente, que siente culpabilidad por dormir durante la desaparición de sus padres, el sentimiento de culpa apremia a la narradora de Alcoba a ser “una adulta” pese a su niñez.

En efecto, el cuento del niño desafortunado no es la única historia que la madre relata a Laura de *La casa de los conejos*. La madre narra la historia de una mujer, quien guardó silencio a pesar de las torturas: “La torturaron, pero no cantó. Le hicieron cosas horribles, sabés, cosas que no son para contarle a una nena como vos. Pero no abrió la boca. Aguantó todo sin decir una palabra” (Alcoba, *La casa* 113). En comparación al niño parlero, la madre quería destacar la figura de la mujer valiente. A pesar de esa intención, la narradora presta atención a las prácticas de tortura en lugar del coraje de la mujer. Pese a su interés, la niña no insiste en saber más detalles en cuanto a la tortura porque sabe cómo callarse (113). En vez de preguntar a la madre, la niña configura las torturas a través de su propia imaginación: “Pensé en cosas que causan mucho, pero mucho dolor [...] Y ella ni siquiera había despegado los labios. Entonces me dije a mí misma que eso era ser una mujer fuerte. Sí, eso era” (113). Como ha hecho al escuchar la historia del niño desafortunado, la narradora llena con la imaginación los vacíos creados por el silencio. Por medio de la imaginación, la niña experimenta las torturas como su vivencia; en fin, la historia se convierte en una memoria suya de un modo indirecto.

Ambos relatos se transforman en parte de la memoria colectiva, compartida por los miembros de tanto los Montoneros como sus descendientes. En “History as Social Memory”, Peter Burke acuña un término “comunidad de memoria” al analizar la relación entre la memoria

y la identidad. Siguiendo al historiador, la comunidad de memoria es una colectividad que produce y comparte la memoria social. Por medio de compartir los relatos de la madre y del hijo, la niña Laura llega a ser parte de una “comunidad de memoria”, junto con su madre y otros miembros de los Montoneros. En efecto, se observa otra escena en la obra donde la narradora, ya adulta, comparte con los testigos una memoria traumatizante. Debido a su exilio en Francia, la narradora no se entera del ataque a la casa de los conejos hasta leer un artículo en *La Gaceta* del 25 de noviembre de 1976 y, luego, escuchar la historia de Chicha Mariani, la madre de Cacho. Como señala Victoria Daona, la conversación con Chicha Mariani es un ejemplo del diálogo intergeneracional, el que desempeña un papel fundamental como “uno de los pilares sobre los que se organizan” las narraciones (46). De hecho, se observan otros ejemplos del diálogo intergeneracional en las narrativas de las hijas de desaparecidos. Las narradoras tienen conversaciones con las figuras parecidas a Chicha Mariani a fin de encontrar los fragmentos de la memoria con respecto a sus padres. Por lo general, dichas figuras son las compañeras de la madre desaparecida. Además de la información a la que la narradora no ha podido acceder, las figuras tienen una perspectiva diferente de la narradora con respecto a los padres desaparecidos debido a su posición como una equivalente a ellos. Por consiguiente, las conversaciones con ellas ayudan a la narradora a configurar a sus padres de una manera más profunda, comprendiendo los aspectos complejos y, a veces, ambivalentes de ellos.

No obstante, las niña-narradoras de las narrativas de infancia no tienen oportunidad de producir diálogos intergeneracionales. Por su edad, las niñas no pueden ser parte de conversaciones interactivas, sino que reciben unilateralmente las moralejas de historias que les cuentan los mayores. En muchos casos, las moralejas recalcan la importancia de obediencia, incluso el silencio forzado. Las niñas aceptan el silencio y siguen las ordenes sin cuestionar nada. Por una parte, la niña Laura de *La casa de los conejos* determina callarse en cualquier

caso pese a las amenazas físicas: “Entendí y voy a obedecer. No voy a decir nada. Ni aunque me hagan daño. [...] Yo ya entendí hasta qué punto callar es importante” (Alcoba, *La casa* 20). Por otra parte, la niña decide guardarse las preguntas y no abre más la boca (Alcoba, *La casa* 47). Asimismo, la pequeña combatiente de Robles deja de preguntar sobre los padres desaparecidos bajo la presión de sus tíos, quienes trataron de “romperme las pelotas con los psicólogos” hasta que la niña deja de hablar de la Revolución (Robles 12-13). Sin embargo, el silencio forzado no reprime por completo las preguntas y dudas de las niña-narradoras con respecto a los padres desaparecidos. Una de las dudas se vincula a la intención de los padres en torno a su propio destino: “¿por qué los padres no intentaron huir, y de esa manera salvar sus vidas?” (Robles 112). Sin embargo, la narradora no se atreve a preguntar esa duda a nadie. Curiosamente, es su tía que plantea una cuestión de eso a la abuela: “Se lo advertí un montón de veces y no me quiso escuchar [...] ¿por qué no se fueron?, ¿por qué no escaparon? [...] Eso fue un suicidio, una irresponsabilidad total, con dos nenes chiquitos, se tendrían que haber ido cuando todavía se podía” (Robles 112-3). Aunque no le gusta la manera en que la tía habla de los padres desaparecidos, en fin, la niña confiesa: “pero la verdad es que yo también me había preguntado lo mismo algunas veces” (Robles 112). Las cuestiones que la tía plantea son los interrogantes que tienen todas las hijas de desaparecidos. Por medio de la voz de la tía, se presenta la crítica a la generación anterior. En lugar de idealizar la militancia de sus padres, la narración representa el punto de vista de las hijas abandonadas huérfanas tras “Lo Peor” – la desaparición de sus padres.

En realidad, el silencio es un prerequisite de una vida en clandestinidad. Tras meses de la vida clandestina, se fragmenta la identidad de la niña-narradora en *La casa de los conejos*. Cuando la vecina le pregunta su apellido, la niña Laura acaba por decir que no tiene apellido: “Yo le contesté: «Laura». Solo dije «Laura» porque sé que esa es la parte de mi nombre que

voy a conservar” (Alcoba, *La casa* 70). Para la hija de los Montoneros, es un acto peligroso solo decir el apellido de sus padres. Siendo prohibido revelar su propio nombre, la niña-narradora imagina una vida alternativa: “¿podría haber sido yo la hija de un militar?” (70). Sin embargo, la niña abandona esa posibilidad porque la suposición contradice el meollo de su identidad – la hija de los padres militantes: “No, es sin duda imposible, me hubiese resultado insoportable. En ese caso sería muy distinta a la que soy” (70). Se destaca la conciencia política en su crítica sobre López Rega. Llamándolo “el Brujo”, la niña aclara que no puede ser la hija del ministro infame porque “ese hombre es un asesino cínico y perverso, todo el mundo lo sabe, y solo podría engendrar monstruos. Yo no creo ser un monstruo” (70). Además de la percepción política, los comentarios del Brujo demuestran su idea en torno a la relación filiatoria. Si un monstruo como el Brujo solo puede procrear otros monstruos, también es natural que los militantes como sus padres solo puedan generar otros militantes – los combatientes de la nueva generación.

Tras una búsqueda fracasada de un apellido alternativo, la narradora se pregunta a sí misma: “¿Cómo es mi nombre, al fin y al cabo?” (Alcoba, *La casa* 70). Entre los apellidos y documentos falsos, la identidad de la niña Laura se fragmenta por la clandestinidad. También, se encuentra una crisis de identidad en otra escena, donde la niña no reconoce a su madre, quien ha cambiado el estilo de su pelo para pasar desapercibida. El cambio la confunde, puesto que “Mamá ya no se parece en nada a mamá” (Alcoba, *La casa* 33). Cuando la madre se inclina para darle un beso, la niña retrocede evadiendo el beso. La niña sigue tratándola como una desconocida hasta escuchar la aclaración de identidad a través de sus propias palabras: “Soy yo, mamá... ¿No me reconocés?” (33). Asimismo, observamos la fragmentación de identidad en *Pequeños combatientes*. La pequeña combatiente tiene responsabilidad de guardar en secreto la identidad militante heredada de sus padres. En la escuela, la niña Raquel y su

hermano tratan de parecer niños cualesquiera a fin de “no confesar nuestra verdadera identidad” (Robles 16). En otras palabras, los hermanos tienen una doble identidad que se fragmenta según la situación. En efecto, también se observa una doble identidad en cuanto a los padres militantes. Cuando se encuentra con una compañera de sus padres, la narradora compara el conocimiento de la compañera sobre los padres con el de sus tíos. Afirma que “los tíos creen que los conocen, pero no, ellos conocen a un familiar, y los compañeros no son iguales con los familiares que con los compañeros” (Robles 75). Por medio de su propia vivencia, la niña Raquel se entera de que una subjetividad puede componerse de identidades múltiples. Con el propósito de entender “quiénes son mi papá y mi mamá” (75), encaja todas las piezas de rompecabezas.

Por su parte, la niña Laura no recuerda el encuentro con la vecina, ni siquiera su respuesta a la pregunta sobre su nombre. De hecho, la narradora no recuerda “todo sucedió ayer” y supone que ha entrado en pánico ante la pregunta inesperada de la vecina (Alcoba, *La casa* 69-70). Se observa otro pánico de la narradora en la escena donde el Ingeniero le regaña sobre ese asunto. Ante la reprimenda del Ingeniero, la niña no puede encontrar el razonamiento de su acto, ni siquiera recordar lo que sucedió: “Pero ya no consigo siquiera pensar. Siento en mi cabeza como una enorme bola vacía. Hueca. Ya no sé, en verdad, más nada”; en fin, la narradora murmura: “no sé... no sé... qué sé yo...” (Alcoba, *La casa* 103). Con el objeto de (re)construir la memoria, la narradora recurre a los recuerdos de otros personajes como la vecina, Diana y la madre. Aunque la única testigo es la vecina, es Diana quien tiene la autoridad narrativa. Mientras no se presenta la voz de la vecina, los personajes, incluso la narradora, solo dependen de las palabras de Diana. Después de escuchar la primera historia de la vecina, Diana cuenta la historia a la madre. En ese proceso, Diana se convierte en una editora de la historia y decide que “esa nena” a la que refiere la vecina es la niña Laura. Luego, la madre acepta la versión de Diana y reprende a la niña-narradora sin escuchar la versión suya. Aunque

supuestamente es la protagonista de dicha historia, la niña Laura no se entera del asunto hasta que la madre le amonesta a base de la versión de Diana.

Efectivamente, no hay evidencia sobre la identidad de “esa nena” aparte de las palabras de Diana, quien no es la testigo presencial. Aunque no recuerda nada del asunto, tras el regaño de la madre la narradora dice: “Y *parecería* que «esa nena» soy yo” (Alcoba, *La casa* 69, la cursiva es mía). Se observa la incertidumbre de nuevo en la siguiente escena. La niña no rebate a la madre, pero tampoco “cree” que pueda recordar el asunto de ayer: “Todo sucedió ayer, *dicen*, pero yo no lo recuerdo. A no ser que ya no pueda recordarlo. En fin, eso creo” (69, la cursiva es mía). Aquí el sujeto de la narración no es la niña Laura, sino otros personajes que “dicen” lo que sucedió ayer. El uso del verbo “dicen” alude a los enunciadores plurales, incluso personajes como Diana, la madre y el Ingeniero, el cual le grita a la niña regañando su descuido y estupidez. En suma, la circulación de historia muestra un proceso de configurar una memoria narrativa. Dicho proceso culmina con la aceptación de la niña Laura. Después de escuchar la historia de Diana, la niña-narradora dice: “Pero ahora que Diana cuenta el episodio, sí, es *verdad*, *creo recordar* que en un momento la vecina me preguntó mi nombre” (Alcoba, *La casa* 69, las cursivas son mías). Al fin, la niña misma “cree recordar” el suceso y su aprobación convierte la versión de Diana en la “verdad”. En la siguiente escena se encuentra la voz adulta que interrumpe la narración de la niña Laura. Al recordar ese episodio con la vecina, la voz adulta cuenta directamente a Diana refiriéndola en segunda persona: “Ahora que me esfuerzo por recordar la escena, creo que en cierto momento tuve miedo en lo de la vecina. Puede ser que le haya dicho, es verdad, que no tenía apellido, tal como te lo contó, Diana” (Alcoba, *La casa* 70). Es interesante cómo recuerda la narradora adulta el orden de los eventos. Además de aceptar la versión de Diana, la adulta Laura cree que fue ella quien le contó esa historia a Diana en primer lugar. Aquí se observa un procedimiento de configurar una memoria narrativa. La

memoria de la narradora adulta es, de hecho, el resultado de una competencia entre versiones múltiples de narrativas. Tomando prestado el término psicológico de Roediger, Zaromb y Butler, se puede entender la modificación de la memoria de Laura como un proceso de “actualización” mediante retroacciones. El interés principal de los tres psicólogos es la maleabilidad de la memoria. Siguiendo su argumento, los recuerdos se construyen socialmente a través de una “actualización (*updating*)” incesante, dependiendo de la información proporcionada por otros miembros del grupo social (Roediger, et al. 141). La “retroacción (*feedback*)” de otros miembros es el centro del mecanismo en proceso de construir una memoria colectiva (Roediger, et al. 155). La función principal de una retroacción es corregir errores de recuerdos recuperados para mejorar la precisión de información. Sin embargo, la retroacción no siempre corrige los errores de la memoria; al contrario, en algunos casos la información de otros miembros resulta más errores y confusiones, como observamos en el caso de la niña Laura.

Entre Diana, la madre y el Ingeniero, el último tiene una influencia singular sobre la niña-narradora. A diferencia de los personajes femeninos, el Ingeniero no es una figura materna ni ofrece cariño familiar a la niña Laura. De hecho, es una relación desalentadora para la niña; sin embargo, exactamente por esa razón, el personaje masculino contribuye a su maduración de una manera diferente de las figuras maternas. Aunque se encarga de instalar el embute⁶⁴ en la casa, el Ingeniero es diferente de los militantes que residen en la casa de los conejos. La niña

⁶⁴ Se encuentra la definición del “embute” en el sexto capítulo de *La casa de los conejos*. La palabra “embute” es un sustantivo que viene del verbo “embutir” cuyo significado literal es “hacer salchichas”; sin embargo, también puede significar “rellenar” o “meter dentro”. Tomando en cuenta el significado de “embutir”, el término “embute” designa la carne con la que se rellanan las salchichas (Alcoba, *La casa* 49-52). En el contexto de la obra de Alcoba, el “embute” llama a la imprenta clandestina detrás de un muro móvil. Es un término propio de “los movimientos revolucionarios argentinos” y aparece en los testimonios con respecto a la dictadura militar (52).

Laura se enamora del Ingeniero, un forastero que traspasa los muros de los secretos. A pesar de su papel significativo para la militancia, el Ingeniero no es un dueño legítimo del secreto. Su viaje a la casa siempre está lleno de precauciones para que no se conozca la dirección del destino. Pese a todos los esfuerzos, se entera de la ruta a la casa de los conejos y se convierte en un traidor, denunciando la ubicación de la casa a las autoridades de la dictadura. Desde el principio, el Ingeniero parece un elemento ajeno y peligroso a la niña-narradora. Por un lado, su presencia provee a la niña Laura una oportunidad de ampliar su vínculo afectivo; por otro, el Ingeniero le hace daño excluyendo a la niña del mundo de los mayores: “hasta qué punto me puse en ridículo con mis ideas. Quise jugar a la adulta, a la militante, al ama de casa, pero ya sé que soy pequeña, muy pequeña, increíblemente pequeña” (Alcoba, *La casa* 61). Antes de la llegada del Ingeniero, la niña-narradora estaba orgullosa de su conocimiento político y tenía confianza en sí misma por ser una militante ideal como sus padres. Sin embargo, la misma niña se ridicula a sí misma después de que su amor al Ingeniero no ha sido correspondido. Es interesante que la narradora ponga al mismo nivel “la adulta”, “la militante” y “el ama de casa” – son los tres papeles que solo se permiten a las mujeres adultas. El amor inalcanzable le hace a la narradora enterarse de la imposibilidad de ser una adulta a pesar de sus esfuerzos para ser una militante perfecta. Irónicamente, la narradora siente más vergüenza cuando el Ingeniero “parece interesarse” en las conversaciones con ella, puesto que ahora puede ver que él finge un interés solo para no ofenderla (61).

Renunciando a la posibilidad de una comunicación interactiva, la niña Laura opta por observar al Ingeniero de un modo unilateral. La narradora lo mira con sigilo por medio de una cámara que le ha regalado su tía: “Estoy contenta de tener la cámara: a través de mi lente voy a poder mirarlo sin tener los ojos fijos en él” (Alcoba, *La casa* 63). Como he visto antes, la niña Laura ya se ha lastimado por el amor no correspondido. Conociendo que es un intento

peligroso, ella no tiene la voluntad de mirarlo con sus propios ojos. La sustitución de los ojos por la lente de cámara otorga a la niña el poder de la mirada: “Detrás de la cámara me siento protegida. Cómo quisiera que él me mirase también y que me viera de un modo diferente, con mi aparato de adultos” (63). Aquí se encuentra una doble protección: en un primer nivel, la cámara funciona como un aparato donde la visión infantil y adulta confluyen. Además, la lente le proporciona a la niña Laura otro nivel de protección como una medida de sustitución de su deseo, el que todavía le es prohibido a ella. Como un fetiche del deseo, la cámara permite a la narradora una mirilla al mundo de los adultos.

Efectivamente, se observa la voz adulta de la narradora Laura no solo en el prólogo y el epílogo, sino también en el cuerpo. La voz de la adulta Laura construye una estructura del cuerpo, dando las marcas temporales y espaciales como “La Plata, Argentina, 1975” en el primer capítulo, “La Plata, 24 de marzo de 1976” del décimo tercer capítulo y “París, marzo de 2006” al final. La configuración de dicha estructura muestra un proceso de elección de los recuerdos fragmentados desde el punto de vista de la adulta Laura en el presente. Dicho de otro modo, observamos aquí la doble temporalidad, una de las características de “los relatos autoficcionales filiatorios” (Forné 118). Según Casas, se encuentran dos épocas distintas en la narrativa de infancia de las hijas de desaparecidos. Tanto el pasado evocado como el presente de la enunciación se presentan en la narrativa autoficcional (Casas, “Memorias” 105). Asimismo, Forné afirma que el sujeto de los relatos autoficcionales filiatorios “se encuentra escindido entre dos tiempos [...] el de la vivencia y el de la escritura (119). La doble temporalidad resulta formar un relato del “yo fragmentado y agujereado” (Forné 119), donde se encuentran los momentos epifánicos en los que confluyen los dos tiempos.

En *Pequeños combatientes*, la niña-narradora tiene un momento epifánico en una fiesta de cumpleaños, donde se encuentra con una niña que agarra un globo violeta. Al ver ese globo,

la niña Raquel pierde el control de sí misma, olvidando las prácticas que ha hecho frente al espejo para controlar sus sentimientos como una pequeña combatiente (Robles 71). La narradora describe el momento así: “Fue como si me hubiera tirado de un empujón hacia el centro de mi recuerdo y pronto me encontré en el cuarto de mi papá y mamá” (Robles 70). La descripción se parece a una escena de “El cautivo”, un cuento de Jorge Luis Borges. Evocando la escena de ese cuento, Alcoba señala que tuvo una experiencia semejante al regresar a la casa de los conejos tras veintisiete años. En el cuento, el narrador vuelve a la casa donde ha sido un cautivo en su niñez. Al entrar en la casa el narrador se traslada al pasado, o sea, el pasado penetra en el presente “sin pedir permiso ni avisar siquiera” (Alcoba, “Manèges” 276). Asimismo, le abrumba a Alcoba “una avalancha de imágenes [...] que surgían con increíble vigor” en el momento de entrar en la casa de su infancia clandestina (276). Como el narrador de “El cautivo”, la escritora siente un vértigo “en aquel instante [...] en que el pasado y el presente se confundieron” (276), agobiándose por los recuerdos suprimidos hasta entonces.

Como señala Forné, la manera repentina e inesperada de la que los objetos cotidianos irrumpen la memoria se vincula al “estado afectivo” (118) entre el sujeto y el objeto. La crítica refiere a la intrusión “una retroproyección” del pasado (Forné 119). Para la niña Raquel, el globo violeta es un objeto ligado al estado afectivo que genera una retroproyección de los padres desaparecidos. Dicha retroproyección le recuerda a la niña-narradora tanto los recuerdos cotidianos como la ética militante de sus padres. La narradora escucha la voz de su padre afirmando que “los payasos, los zancos y los malabaristas estaban mal porque ese día en Plaza de Mayo había que celebrar a los Trabajadores porque era el Primero de Mayo” (Robles 71). También escucha la voz de los compañeros que cantan “Asamblea popular, no queremos carnaval”, mientras que una compañera le susurra al oído: “Yo te voy a llevar al circo uno de estos días” (71). Es una escena interesante, en la que la voz del padre y de los compañeros

irrumpe la narración de la niña Raquel. La irrupción de las voces muestra que aquí la niña-narradora no está mirando atrás, sino que está observando a los personajes en “el centro de su recuerdo”, como afirma ella misma. En suma, la retroproyección resulta una confluencia temporal, donde los límites entre el pasado y el presente se difuminan.

Como se ha visto en la escena de cumpleaños, el objeto que representa el vínculo afectivo -el globo violeta- traslada a la narradora a otro tiempo y espacio de su memoria, la que ha sido suprimida antes de la retroproyección. En consecuencia, la retroproyección puede provocar un recuerdo traumático de la narradora, quien vive el evento traumático de nuevo en el presente. Para la niña Raquel, teme el resurgimiento de una memoria traumática: “los recuerdos me sorprendieran. Yo entendía muy bien cuando en los libros decían ‘lo asaltó un recuerdo’, porque cuando un recuerdo aparece sin estar uno preparado puede ser peor que un asalto” (Robles 70). El recuerdo la asalta de una manera tanto física como psicológica y la niña se desmaya sintiendo un “horroroso sentimiento de culpa” (Robles 72). La culpabilidad es el núcleo del trauma de la narradora, quien trata de ser una combatiente perfecta a fin de compensar todas las faltas que ha cometido antes de “Lo Peor”. A pesar de que la niña quiera evadirla, la memoria traumática es un asalto del que no se puede escapar porque “los recuerdos son jodidos, hacen lo que quieren” (72).

Pese a los asaltos de la memoria, la narradora desea guardar los recuerdos de sus padres desaparecidos: “A mí me gustaba acordarme de mi mamá y mi papá. Me gustaba sentarme en la cama antes de dormir, con la espalda apoyada en la pared, cerrar los ojos y recordar algunos momentos. Los pasaba como si estuviera mirando un álbum de fotos” (Robles 70). La descripción del “álbum de fotos” es semejante a “la materia prima” de *La casa de los conejos*. Según su ensayo, Alcoba consiguió la materia prima de la obra después de su viaje a la Argentina en 2003, el cual fue su primera visita a la casa de los conejos tras el exilio. La

escritora señala que la materia prima se parece a “una serie de instantáneas fotográficas escritas” (“Manèges” 275). Alcoba no pudo sacar fotos durante su visita por razones de seguridad. En vez de las fotos, la escritora reconstruye las “imágenes mentales” evocadas por esa visita en su narrativa. Para ella, fue un proyecto de crear un “álbum fotográfico por escrito” (275). No obstante, ese álbum reconstruido no es lo mismo que las escenas del pasado ni las imágenes mentales del primer momento. En otras palabras, la llamada “materia prima” ya ha pasado un “proceso de fabricación y de deformación. Una construcción” (277). Dicho proceso es imprescindible aun cuando las piezas de la memoria son “reales”, ya que una narrativa no es un mero conjunto de recuerdos aleatorios. La autora elige entre las piezas las que constituyen la narrativa y las no elegidas se quedan fuera del texto. Al configurar la narrativa, la escritora Alcoba toma una decisión consciente para construir una historia alrededor del relato de Edgar Allen Poe, “La carta robada” (1844). Según la escritora, es un hecho real que ha escuchado un debate literario entre los militantes en torno a dicho cuento. Sin embargo, es también real que ha escuchado otros debates en cuanto a otras obras literarias. Fue su decisión elegir “La carta robada” entre otras con el fin de encontrar una obra que encaja en la narrativa suya.

La narrativa autoficcional es, sobre todo, una autonarración cuyo narrador cuenta su propia historia. Los narradores relatan sus vivencias “para reafirmar o reconstruir la constitución de la propia persona” (Alberca, “Las novelas del yo” 142). El sujeto selecciona y, algunas veces, inventa ciertos aspectos de sus vivencias a fin de crear una imagen coherente del yo literario. Por eso, Casas afirma que la autonarración es al mismo tiempo un “autoengaño” y una “autocensura” (“El simulacro del yo” 14). En *On Collective Memory*, Halbwachs señala que el sujeto deforma el pasado en proceso de introducirle una coherencia (183). Según el psicólogo francés, es un intento de comprender los hechos del pasado como una unidad lógica. En este proceso, la coherencia es un hilo de razonamiento que une los fragmentos y los

convierte en una narrativa comprensible y comunicable. El sujeto elige una pila de fragmentos en el almacén del recuerdo; en fin, se organizan los trazos elegidos acorde al razonamiento del sujeto. Sin narración, los hechos del pasado no son más que imágenes fragmentadas que quedan almacenadas en nuestra conciencia (Halbwachs 170). Asimismo, en “La vida: un relato en busca de narrador” Ricoeur señala que la historia narrada no es “la simple enumeración, en un orden seriado o sucesivo” de los hechos del pasado porque el sujeto los organiza de una manera “inteligible” por medio de la narración (10-11). Para Ricoeur, el acto de narrar es un acto de construir no solo la trama de la historia sino también la subjetividad. Una coherencia es esencial para la narrativa a fin de mantener un sentido de continuación de la subjetividad. Como señala Jelin, dicha coherencia ofrece al sujeto un sentido de permanencia, el cual sirve para superar la discrepancia temporal de la memoria (24-5).

A fin de cuentas, los asaltos de la memoria son tanto recordatorio de la memoria traumática como aldabonazo a la conciencia con respecto a la responsabilidad de narrar esa memoria. En su diálogo imaginario con Diana en el prólogo, la narradora adulta acepta la necesidad y la urgencia de contar su historia: “Pero, un día, ya no soporté más la espera. De pronto, ya no quise esperar a estar tan sola ni a ser tan vieja. Como si no me quedara tiempo” (Alcoba, *La casa* 14). En el viaje a Argentina con su hija, Alcoba encontró a las personas de su pasado y pudo “recordar con mucha más precisión que antes” la infancia clandestina en la casa de los conejos (“Manèges” 275). Su afirmación revela que el proceso de (re)construir la memoria no es un proceso individual, sino colectivo recurriendo a los recuerdos de otros. Efectivamente, se encuentra una afirmación semejante en el agradecimiento al final de *Pequeños combatientes*. La escritora reconoce y agradece la contribución de otros “hijos” al configurar su narrativa: “A todos los que fueron niños durante la dictadura y sabiéndolo o no me prestaron sus historias para construir este libro” (Robles 153). A través de construir la

memoria colectiva, la escritora se encarga de una responsabilidad colectiva también. Tras su visita a la casa de los conejos, Alcoba determina luchar contra el olvido de “toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia” y, para hacerlo, se entera de que es indispensable pensar en no solo los muertos, sino también los sobrevivientes (*La casa* 14). Sin embargo, contar una historia de “toda aquella locura argentina” es una tarea de extrema dificultad. A pesar de la distancia temporal y espacial, aún no es fácil para una narradora adulta contar la memoria traumática. Como Primo Levi⁶⁵, quien confiesa la imposibilidad de narrar la memoria del holocausto, Alcoba afirma que “no existen palabras para la emoción que me invadió cuando descubrí, en cada cosa recordada, las marcas de la muerte y la destrucción” (*La casa* 129).

No obstante, Alcoba decide romper el silencio porque la narración es una responsabilidad de los vivos: “No, no estoy muerta y me toca contarlo” (“El idioma francés”). En fin, la escritora determina comenzar “esta pequeña historia” (*La casa* 14), o sea, “*petite histoire argentine*” – el subtítulo que la escritora puso en la portada en lugar de elegir entre “*roman*” y “*essai*” (Alcoba, “Manèges” 274). Es significativo el hecho que Alcoba ha elegido el francés como la lengua de su narrativa autoficcional. Además de la distancia temporal y espacial, la escritora necesita otro modo de distanciarse del pasado lleno de recuerdos traumáticos: un lenguaje extranjero. Ella misma afirma que el francés le otorga “la distancia necesaria” (Alcoba, “Manèges” 272).⁶⁶ Aunque tiene el mismo nombre que la escritora Alcoba,

⁶⁵ Como un escritor sobreviviente, Primo Levi afirma la imposibilidad de narrar la historia completa del Holocausto. En cuanto a un evento extremadamente traumatizante como el Holocausto, uno no se convierte en testigo por su entendimiento del evento, sino por la condición extratextual de ser un sobreviviente (Sarlo 43). Pese a su responsabilidad de ser testigo, el sujeto no tiene la capacidad de construir una memoria completa.

⁶⁶ En *Estética de la creación verbal*, Mijaíl Bajtín aborda la narración como un constitutivo de la subjetivación. Según el teórico, un sujeto necesita la autoobjetivación con el fin de configurar una narrativa sobre sí mismo. Reconociendo la “otredad en mí” (137), el sujeto

la niña-narradora de *La casa de los conejos* se distingue de la autora por su idioma. La discordancia entre el nombre y el idioma genera una contradicción que es uno de los rasgos más significativos de la autoficción: “Esa niña soy yo. Aunque no tenga mucho sentido decirlo así” (271). Por lo tanto, la niña-narradora no es una nena argentina, sino “une petite fille” (272). En su entrevista con Silvina Frieri, Alcoba sostiene que su infancia en clandestinidad está marcada “por el silencio, por el miedo a hablar, por la autocensura constante” (“El idioma francés”). Según la escritora, el idioma francés le dejó explorar su pasado argentino de una manera que el español no le permitió. Por medio de la lengua extranjera, pudo volver al “paisaje de origen” lleno de las emociones infantiles (“El idioma francés”). Distanciándose de la lengua materna, Alcoba encarga al escritor argentino Leopoldo Brizuela la traducción de sus obras al español a pesar de que ella misma sea traductora. Fue una decisión consciente a fin de mantener “el filtro lingüístico [...] que tuvo un papel en el proceso de enajenación, de desprendimiento de esa parte de mi historia personal para transformarla en *petite histoire*” (Alcoba, “Manèges” 279).

La cuestión de traducción se destaca al comparar el título español – “La casa de los conejos” – con el original en francés – “Manèges”. El título español de la obra traducida pierde el doble sentido del título original, con el que la escritora intenta un juego de palabras: “El título se debía a que aparecen dos calesitas en el texto, que es el primer sentido de la palabra. También es maniobra, manipulación, algo que se maneja de manera compleja” (“Tejemanaje”). Dicho de otro modo, *manèges* es una metáfora que se interpreta de dos maneras. Por una parte,

logra obtener una perspectiva del “yo-para-mí” (133). Dicha autoconciencia es análoga a la visión en el espejo. El valor biográfico de una autonarración viene de la posibilidad de conseguir esa autoconciencia, la cual ordena los fragmentos de vivencia del sujeto. Sin autoconciencia, el sujeto no puede transformar su vivencia en una narrativa comprensible.

la imagen de una calesita perpetua alude los recuerdos de la escritora en torno a su infancia clandestina, los cuales giran sobre sí para siempre. Por otra parte, el segundo significado – la maniobra y la manipulación –evoca el papel del Ingeniero, quien maneja un operativo de traición siguiendo el truco de “La carta robada”. No se puede conservar ese juego de palabras en español. Por otro lado, se encuentra un término español con gran dificultad de traducción en el sexto capítulo. De repente, la voz adulta irrumpe la narración de la niña Laura y explica el significado de la palabra “embute” desde el presente. Como *manèges*, “embute” es una palabra solo funciona en el idioma original, arraigada en un contexto únicamente argentino: “Ese término tantas veces utilizado y escuchado, tan indisolublemente ligado a esos fragmentos de infancia argentina que me esforzaba por reencontrar y restituir, nunca lo había encontrado en otro contexto” (Alcoba, *La casa* 49). Siendo una jerga tan ligada al contexto singular, el término desaparece cuando cambia la situación política (52). Es parte de los recuerdos olvidados que la escritora intenta resucitar a través de su narrativa. Asimismo, la escritora Robles reconstruye el lenguaje de los militantes de su infancia por medio de la narrativa. Para la escritora, la preservación del lenguaje es una parte esencial de la rememoración. En su entrevista con Luis Adrian Vives, Robles sostiene que “parte de nuestra tarea es recuperar las palabras y devolverles significados” (“Combates cotidianos”).

En este capítulo, he investigado la (re)configuración de la infancia en las autoficciones de las hijas de desaparecidos. Primero, las características de la narrativa de infancia. Una de ellas es la discrepancia temporal entre la vivencia y la narración. Se encuentra una doble temporalidad en las narrativas de infancia, en las que se presentan tanto el pasado evocado como el presente de la enunciación. Dicha doble temporalidad se observa en los momentos epifánicos, donde confluyen los dos tiempos. En *Pequeños combatientes*, se presenta ese momento epifánico en la escena de una fiesta de cumpleaños. Al ver a una niña con un globo

violeta, la niña-narradora siente como si estuviera en el centro de su recuerdo, trasladándose al cuarto de sus padres desaparecidos. Por su parte, la escritora Alcoba también tuvo una experiencia similar a la niña Raquel. En su ensayo, la autora señala que sentía un vértigo al momento de entrar en la casa de los conejos tras veintisiete años. Según Alcoba, fue un instante en el que “el pasado y el presente se confundieron” (“Manèges” 276). Sin embargo, para las hijas los momentos epifánicos no son siempre una experiencia acogedora. La confluencia temporal despierta los recuerdos dormidos y, en consecuencia, provoca una memoria traumática de la narradora. Pese a sus esfuerzos, las narradoras no pueden evitar esa experiencia porque les “asalta” en un instante el resurgimiento de las memorias.

Por otro lado, el anacronismo de la memoria resulta en la imperfección del recuerdo. Como resultado, no se puede configurar una narrativa de infancia solo con una investigación detectivesca. A fin de llenar los vacíos de la memoria, la narradora necesita recurrir a una exploración imaginativa. Conllevando los factores tanto autobiográficos como novelescos, la autoficción ofrece a las hijas de desaparecidos una libertad creativa que se requiere para configurar sus narrativas. En particular, la autoficción permite al sujeto de narración la libertad de acceder a las verdades íntimas, aun cuando esas verdades no siguen el principio de factualidad. Las verdades íntimas se transmiten por un vínculo afectivo entre generaciones. Tras la desaparición de sus padres, las hijas necesitan un nuevo vínculo afectivo con los mayores. La niña Laura de *La casa de los conejos* forma un vínculo afectivo con Diana Teruggi, una figura materna que sustituye a la madre ausente. Además de Diana, hay otro personaje mayor que afecta la maduración de la niña-narradora. El Ingeniero tiene una influencia sobre la niña Laura de una manera distinta que Diana. A diferencia del personaje femenino, el Ingeniero no es una figura materna ni le da un cariño a la niña. La narradora se enamora del Ingeniero porque es un personaje diferente de los militantes de la casa de los conejos. A través de su amor no

correspondido, la narradora se da cuenta de que es una niña excluida del mundo de los mayores a pesar de sus esfuerzos para ser una buena militante.

Es cierto que una niña-narradora tiene límites con respecto al entendimiento de los hechos que suceden, sin capacidad de intelectualizar los eventos. Por lo tanto, las niña-narradoras entienden el mundo externo por medio de la visión de sus padres. En *Pequeños combatientes*, la niña Raquel acepta la lucha de sus padres como su propia y decide ser una combatiente de la Revolución aún después de la desaparición de sus padres. En *La casa de los conejos*, la madre de Laura transmite su perspectiva mediante compartir los recuerdos de otros militantes. Aunque acepta la educación política sin cuestionar, la niña Laura siente soledad en la vida clandestina y se revela en sus palabras la frustración: “nos *obligaron* a entrar en guerra” (Alcoba, *La casa* 19, la cursiva es mía). Asimismo, la niña Raquel tiene dudas sobre la decisión de sus padres: “¿por qué los padres no intentaron huir, y de esa manera salvar sus vidas?” (Robles 112). Sin embargo, no se atreve a preguntarlo a nadie. En fin, es la tía que plantea esa cuestión a la abuela: “¿por qué no se fueron?, ¿por qué no escaparon? [...] Eso fue un suicidio, una irresponsabilidad total, con dos nenes chiquitos” (Robles 112-3). Efectivamente, los interrogantes de la tía son las cuestiones que tienen todas las hijas de desaparecidos. No obstante, las niñas no se quedan niñas para siempre. Como adulta, la narradora Laura vuelve a la casa de los conejos para (re)configurar su infancia clandestina. Debido a las historias de otros personajes, puede recordar su infancia con más claridad. Por otra parte, se encuentra una lista de nombres de otros “hijos” en el agradecimiento al final de *Pequeños combatientes*. La escritora reconoce la contribución de ellos en la configuración de su narrativa, agradeciendo a “todos los que fueron niños durante la dictadura y sabiéndolo o no me prestaron sus historias para construir este libro” (Robles 153). Su afirmación muestra que la (re)configuración de la infancia no es un procedimiento individual, sino colectivo.

Al inicio de *La casa de los conejos*, Laura confiesa el motivo de su narración: “si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, [...] no es tanto por recordar como para ver si consigo, después, olvidar un poco” (14). Es curioso que la narradora adulta afirma que el motivo de su escritura es para “olvidar un poco”. Se puede entender las palabras teniendo en cuenta las escenas en las que se observa el resurgimiento de los recuerdos. Tanto como a la niña Raquel de *Pequeños combatientes*, le asaltan a Alcoba los recuerdos de la Argentina de su infancia. Los asaltos son recordatorios inesperados de una memoria traumática. Las niñas-narradoras no intentan olvidar los recuerdos, sino que necesitan organizarlos de un modo comprensible para seguir viviendo sin encerrarse en el pasado. Por eso, las hijas de desaparecidos configuran una narrativa con sus recuerdos fragmentados. A través de contar su “pequeña historia” (Alcoba, *La casa* 14), la narradora se reconcilia con la parte más traumática de su infancia. En definitiva, la (re)configuración de la infancia ofrece a las hijas de desaparecidos un camino a la aceptación y a la superación del trauma de un modo narrativo.

3.2. La (re)configuración de la identidad en la narrativa autoficcional

En la presente sección, investigo la (re)configuración de la identidad en *¿Quién te creés que sos?* (2012) y *Diario de una princesa montonera: 110% Verdad* (2012). Las obras son narraciones autoficcionales de Ángela Urondo Raboy y Mariana Eva Perez⁶⁷, hijas de los desaparecidos durante la última dictadura argentina (1976-1983). Ángela Urondo Raboy nació en 1975 en la ciudad de Buenos Aires. Además de ser escritora, es dibujante y performista. Desde 2000, ha expuesto sus obras en salas prestigiosas, incluso el Centro Cultural Recoleta y el Centro Cultural Borges. En 2010, ilustró la tapa de la reedición de *La patria fusilada*, un libro de su padre Francisco Urondo que se publicó originalmente en 1973. Desde 2005, ha participado en acciones performativas de Arte Corporal, como *Amor Infame Tormento* junto a Ego Kornus, en varias ciudades latinoamericanas incluyendo Buenos Aires, San Pablo y Caracas. Ángela Urondo Raboy tenía menos de un año cuando sus padres fueron secuestrados (Arfuch 824). Los padres adoptivos escondieron las circunstancias verdaderas en cuanto a la muerte de Alicia Raboy y Francisco Reynaldo durante veintiún años. Al enterarse de la verdad, la escritora recuperó su apellido y el vínculo familiar con la familia del padre después de un trámite de desadopción. Entre 2008 y 2011 la autora escribió en su blog *Pedacitos* sobre el procedimiento de la restitución de la identidad. Los “pedacitos” se convirtieron en su primer libro, *¿Quién te creés que sos?*.

Mariana Eva Perez nació en Buenos Aires en 1977, dos años después que Ángela Urondo Raboy. Tras graduarse de la Universidad de Buenos Aires, continuó sus estudios del teatro argentino de la generación posdictadura en la Universidad Konstanz de Alemania. En

⁶⁷ La escritora no pone la tilde en su apellido a lo largo del *Diario*, incluso la tapa del libro. Se puede interpretar esa decisión como una manera de establecer una subjetividad distinta de sus padres.

2009, su obra teatral *Peaje* ganó el VI Premio “Germán Rozenmacher” de Nueva Dramaturgia. Al igual que Ángela Urondo Raboy, escribió primero en el blog sobre memoria e identidad. Más tarde, el blog se transformó en el libro *Diario de una princesa montonera*. Su padre, José Manuel Pérez Rojo, fue un responsable militar de la Columna Oeste de Montoneros y su madre, Patricia Julia Roisinblit, fue una integrante de la Sanidad de la misma Columna. La abuela materna, Rosa Roisinblit, es en la actualidad vicepresidenta de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo (Venturini 129). En este caso, toda la familia fue secuestrada el seis de octubre de 1978, cuando la escritora tenía quince meses (Venturini 128-9). La madre fue trasladada a la ESMA⁶⁸, donde dio a luz a su hijo a finales de ese mismo año. Mariana Eva Perez y su abuela siguieron buscando al hijo apropiado hasta finalmente encontrarlo en el año 2000.

En comparación con las autoras de narraciones de infancia, como Laura Alcoba de *La casa de los conejos* (2008) y Raquel Robles de *Pequeños combatientes* (2013), Ángela Urondo Raboy y Mariana Eva Perez son escritoras más jóvenes y, por eso, no guardan recuerdos directos de sus padres desaparecidos. Debido a esa ausencia, las autoras incorporan en sus narrativas más elementos novelescos, incluso sueños y fantasías, que las escritoras mayores. El primer paso de este capítulo es la investigación sobre la trayectoria de ambas narradoras en busca de los recuerdos de sus padres desaparecidos. La búsqueda ofrece un fundamento imprescindible en el proceso de la (re)configuración de su identidad. Con respecto a la reconstrucción de la identidad apropiada, destaco un procedimiento narrativo en base a los marcos teóricos de los críticos Paul Ricoeur, Leonor Arfuch y Beatriz Sarlo. Seguidamente, estudio un proceso colectivo de configurar una subjetividad a través de narración, analizando

⁶⁸ Entre 1976 y 1986 la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) en Buenos Aires funcionó como un centro clandestino de detención, tortura y exterminio. Cuando fue trasladada a la ESMA, Patricia Roisinblit estaba embarazada de ocho meses (Perez, “Ahora”).

los ejemplos textuales. Por medio de analizar la construcción colectiva, encuentro el valor de la narración a nivel personal y colectivo. Luego, analizo la búsqueda de las narradoras a fin de encontrar un nuevo lenguaje. Las hijas tratan de inventar un nuevo lenguaje para diferenciarse de sus padres, creando algo propio de su generación. Mediante el análisis de los ejemplos textuales, investigo otra manera de configurar una identidad narrativa.

¿Quién te creés que sos? se compone de cuatro partes: “Documentos (palabras inapelables)”, “Crónicas (palabras para afuera)”, “Conclusiones (palabras interiores)” y “Correspondencia (palabras nuestras)”. La primera parte empieza con una carta de Francisco Paco Urondo, en la que el poeta reconoce a Ángela como su hija legítima que tiene el mismo derecho que sus otros hijos. Además de la carta, “Documentos” incluye fotos, cartas, testimonios, artículos y termina con un subcapítulo “La sentencia”, donde la narradora asiste al juicio de los culpables del secuestro y del asesinato de sus padres. La narradora no detiene la búsqueda aún después de encontrar los documentos ocultos. En un subcapítulo “Marquesinas”, confiesa que siempre había un “manto de silencio, un tabú” alrededor de la madre desaparecida (Urondo Raboy 140). El manto de silencio se compone de dos capas: el olvido y la omisión. Además del olvido forzado, la hija tiene que luchar contra la omisión con el fin de (re)configurar a la madre desaparecida. La narradora hace notar “la diferencia abismal entre el muerto popular y la solitaria muerte anónima” (Urondo Raboy 141); en comparación con la muerte del padre, un poeta conocido, la muerte de la madre permaneció solitaria, anónima.⁶⁹ Aunque también murió por su causa, Alicia Cora Raboy no recibió un nivel de

⁶⁹ Asimismo, la narradora del *Diario* señala la diferencia en cuanto a la modalidad de conmemorar a los desaparecidos. Aunque ambas su madre embarazada y Norma Arrostito estaban en cautiverio, ahora en la celda de la ESMA solo hay un cartel identificador con el nombre de Arrostito porque ella fue una militante conocida, una dirigente montonera. La narradora se niega de aceptar ese trato distinto y exige el mismo nivel de conmemoración para su madre: “yo quiero que pongan una estrella con el nombre de mi mamá en esta puerta,

atención igual que Francisco Reynaldo Urondo y los recuerdos sobre la desaparecida se quedaron en el olvido; por eso, Alicia es “doblemente desaparecida” (141). Es “la sensación de invisibilidad que tengo sobre mamá” (141) que hace a la narradora reconstruir la trayectoria de Alicia y narrar su historia en la siguiente parte.

La segunda parte, “Crónicas”, consiste en textos breves que no siguen un orden cronológico. Los fragmentos abordan las luchas de la narradora a fin de reconstruir la identidad robada por sus padres adoptivos. Ellos escondieron la verdad en cuanto a la muerte de sus padres durante casi veinte años. Tras un trámite de desadopción, la narradora logra recuperar su apellido junto con un vínculo filial con la familia de su padre. Según la narradora, el proceso fue un “camino para recuperar mi identidad. Yo firmo para ser quien soy” (Urondo Raboy 176). Como una detective, Ángela busca las piezas de sus padres y configura una historia en la que se encajan esas piezas. Para ella, es fundamental reconstruir la memoria en torno a los padres desaparecidos a fin de configurar su propia subjetividad, reconociendo ser “hija de desaparecidos” como parte de su identidad. Asimismo, la narradora del *Diario* persigue las vivencias de los padres desaparecidos. Sin embargo, su tono se distingue del tono de la narradora Ángela; es más directa y atrevida, reflejando la autoconciencia clara de la narradora. Además del título “Diario de una princesa montonera”, en la primera escena Mariana reafirma su identidad como la Princesa Montonera: “Desde mi terraza de Almagro, tierra liberada [...] agito mi mano lánguida hacia los balcones de los contrafrentes y *te saludo*, oh pueblo montonero” (Perez, *Diario* 19, las cursivas son mías).⁷⁰

como en un camarín de Hollywood” (Perez, *Diario* 26).

⁷⁰ En el *Diario*, se encuentra otra escena donde la narradora llama a los lectores en segunda persona: “*No teman*, no lo haré, son un embole” (Perez, *Diario* 52, las cursivas son mías). En esta escena, la narradora se burla de los debates interminables entre los exmilitantes, afirmando que puede reconstruir esos debates de forma exactamente la misma sin

La diferencia de actitud entre las dos autoras tiene que ver con sus vivencias. A diferencia de Ángela Urondo Raboy, Mariana Eva Perez no perdió su identidad porque la crio su abuela materna, Rosa Roisinblit, quien es la vicepresidente de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo; en cierto modo, ella realmente es una princesa montonera y a lo largo de la obra, como Princesa no duda en aseverar su identidad: “soy la Princesa Montonera, ex huérfana superstar, hija de probeta de los organismos de derechos humanos de la Argentina” (Perez, *Diario* 129). Sin embargo, eso no significa que la escritora Perez no comprenda una trayectoria para restituir la identidad robada. En realidad ella no perdió su identidad, su hermano nació en la ESMA y fue entregado a una pareja vinculada a la dictadura militar. Junto con su abuela, la escritora lo buscó inagotablemente y consiguió encontrarlo tras veintiún años. Aunque no le fue fácil aceptar su identidad “verdadera”, incluso junto a la abuela dio testimonio en uno de los juicios contra los responsables de la ESMA (Arfuch 827).

En *¿Quién te creés que sos?*, la narradora en la tercera parte adopta una voz más lírica, incluyendo poesías, narraciones de sueños y reflexiones introspectivas. El subtítulo de esta parte, “palabras interiores”, forma un contraste con el de la parte anterior, “palabras para afuera”. Se puede entender esa transición como un intento de seguir una verdad íntima. En “Narrativas de las (pos)memorias: autoficción, subjetividad y emociones”, Ana Casas señala que la autoficción ofrece “una mayor libertad creativa”, con la que un sujeto puede hablar de “uno mismo y de los demás—especialmente de los muertos” (145). Sin autocensura intrínseca de una narrativa autobiográfica, una narrativa autoficcional permite al sujeto de narración imaginar “lo que difícilmente puede saberse de manera fidedigna” (145-6). Dicho de otro modo,

escucharlos. Llamando directamente a los lectores extratextuales, la narradora consigue una posición única como sujeto de enunciación, ampliando su autoridad fuera del texto.

la autoficción puede ser una modalidad para acceder a “una verdad íntima, hecha de equívocos y contradicciones (Casas, “Narrativas” 146). A través de perseguir una verdad íntima, el principio de sinceridad se sustituye por la ficcionalidad que conlleva la configuración de subjetividad. Por lo tanto, en el *Diario* la Princesa aclara que “soy ficciones” (Perez 31). Por su parte, en *¿Quién te creés que sos?* la narradora señala que la restitución de una identidad se realiza mediante “el conocimiento de uno mismo y de la propia historia”, ya que “la trama es uno mismo” (Urondo Raboy 183). En otras palabras, la narradora reconoce el hecho que la configuración de subjetividad acontece mediante la narrativización.

En *Tiempo y narración* (1996), Paul Ricoeur afirma que el acto de narrar es un acto de construir no solo la trama de la historia sino también la subjetividad. De hecho, el filósofo señala que la subjetividad en sí misma tiene un carácter narrativo (*Tiempo y narración* 641). Por su parte, Leonor Arfuch sostiene que un sujeto necesita “la dimensión simbólica/narrativa” como constituyente de la subjetivación, puesto que en esa dimensión configura “una imagen de autorreconocimiento” en relación con “aquello-otro” (*El espacio biográfico* 65). Asimismo, en *Sí mismo como otro* (1996), Ricoeur analiza la otredad en la identidad adoptando dos conceptos filosóficos: la mismidad y la ipseidad. Según Ricoeur, la identidad es una oscilación entre la mismidad y la ipseidad (*Sí mismo como otro* 138). Destacando el devenir del sujeto en proceso de una construcción narrativa, el filósofo recalca la pluralidad de las versiones del sujeto en los puntos temporales separados. La concepción de Ricoeur sobre la identidad narrativa es análoga a la de Arfuch, quien define la identidad como “una *trayectoria* que se despliega en la temporalidad del relato” (*La vida narrada* 163, la cursiva es mía). Según la crítica, la fluctuación entre el idem y el ipse acontece en un juego reflexivo, donde el sujeto configura una narrativa. A través de esa reflexión narrativa, el sujeto constituye la subjetividad que abarca la trayectoria del sí mismo en su totalidad. En fin, la subjetividad se constituye con

“la ayuda de la mediación narrativa” (Ricoeur, *Sí mismo como otro* 120).

La última parte, “Correspondencia”, de *¿Quién te creés que sos?* lleva el subtítulo “palabras nuestras”. Es una parte breve en la que se presenta una carta de la narradora dirigida a sus padres desaparecidos. Se puede entender el subtítulo de dos modos: por un lado, es un diálogo entre la narradora y sus padres; por otro, no son solo palabras de la narradora, sino también de otras hijas de desaparecidos, cuyos nombres se encuentran en el agradecimiento al final de la obra. A lo largo de la obra, la transición de “palabras inapelables” a “palabras nuestras” muestra un proceso de transformar los recuerdos fragmentados en una memoria colectiva. En el prólogo, la narradora enumera los elementos que constituyen la “construcción caprichosa y subjetiva” de su narrativa: “Álbum de retratos. Relatos. Postalitas. / Collage. *Pedacitos de mí*” (Urondo Raboy 7, la cursiva es mía). Antes de publicar *¿Quién te creés que sos?*, Ángela Urondo Raboy escribió su historia en un blog llamado “Pedacitos”. También, Mariana Eva Perez comenzó a escribir su historia en un blog. En el *Diario*, la Princesa afirma que escribió su diario en el blog para pedir a otros desconocidos que “me hagan acordar” (Perez 37). Tomando prestado el término de Arfuch, el blog ofrece a las escritoras un nuevo “espacio biográfico” para narrar sus historias. La crítica señala que en un espacio biográfico se desborda “el umbral incierto entre lo público y lo privado, [...] entre lo individual y lo social” (*El espacio biográfico* 67). Los nuevos modos de comunicación como las redes sociales agregan “inesperadas tonalidades” a la autonarración, borrando el límite entre lo privado y lo público (Arfuch, *La vida narrada* 165). Como señala Arfuch, el blog es a la vez un sitio personal y público, donde la escritora escribe una historia más íntima ante los ojos de desconocidos. Además, el espacio biográfico virtual les ofrece una posibilidad infinita de inventar “identidades múltiples, ficticias” (165). Son los juegos identitarios que se encuentran en las narrativas autoficcionales.

En efecto, no todos los “pedacitos” vienen de las vivencias de la narradora. En “Rompe cabezas”, la narradora señala que su memoria se compone de “Recuerdos olvidados y encontrados. Recuerdos analizados, interpretados, resignificados. Recuerdos encriptados, recuerdos *prestados*” (Urondo Raboy 241, la cursiva es mía). A través de recoger los “pedacitos” de Alicia y Paco, los recuerdos “prestados” le sirven a la narradora para llenar los vacíos dejados por la ausencia de sus padres. En fin, es una “construcción colectiva” (Urondo Raboy 182). La narradora agradece a los que comparten su propio pedacito con ella, afirmando que ese pedacito “les pertenece tanto como a mí” (Urondo Raboy 63). Por otra parte, la narradora afirma que siempre se encuentra “alguna pieza que no encaja” en un rompecabezas (Urondo Raboy 241). En otras palabras, se necesita tirar una pieza que no encaja para completar un rompecabezas. Es un proceso fundamental a fin de construir una narrativa como unidad lógica. En *On Collective Memory*, Maurice Halbwachs señala que el sujeto deforma el pasado en proceso de introducirle una coherencia (183), la cual es un hilo de razonamiento que convierte los recuerdos fragmentos en una narrativa comprensible y comunicable. El sujeto organiza su almacén de recuerdo desordenado por medio de una reflexión, eliminando las pilas innecesarias del dicho almacén. Al elegir los fragmentos de ese almacén, el sujeto toma una decisión con el objeto de permanecer la coherencia de su narrativa. A través de la reflexión, el pasado no se repite, sino se construye. También se observa un proceso de elección en la construcción de una memoria colectiva. Son los individuos los que recuerdan, pero son los grupos sociales los que determinan cuál es un recuerdo memorable y cómo ese recuerdo se recordará. Tras la selección social de recuerdos, los individuos se identifican con eventos públicos que se consideran memorables por su grupo. A través de una (re)construcción colectiva, los miembros de comunidad “recuerdan” los eventos a pesar de que no hayan tenido una experiencia directa. Como Ron Eyerman señala en su artículo “The Past in the Present: Culture and the

Transmission of Memory”, el pasado se forma colectivamente aun si no se experimenta colectivamente (162).

Por su parte, en “La vida: un relato en busca de narrador” Ricoeur señala que la historia narrada no es “la simple enumeración, en un orden seriado o sucesivo” de los hechos del pasado porque el sujeto los organiza de una manera “inteligible” por medio de la narración (10-11). La coherencia es esencial para configurar una narrativa inteligible que tiene un sentido de continuación de la subjetividad. Como señala Elizabeth Jelin, dicha coherencia ofrece al sujeto un sentido de permanencia, el cual sirve para superar la discrepancia temporal de la memoria (24-5). De hecho, en el *Diario* se observa una selección entre los recuerdos fragmentados a fin de configurar a la madre desaparecida. Como la narradora de *¿Quién te creés que sos?*, la Princesa también toma prestados recuerdos de otros personajes. Sin embargo, la narradora no se apropia de todos los recuerdos, sino que elige algunos de ellos. Entre las figuras de Paty “de las que me hablaron otros”, la narradora “extraña” a “la Paty de Martín” (Perez, *Diario* 127, la cursiva es mía).⁷¹ Es curioso que la Princesa extraña a la Paty de Martín, teniendo en cuenta que no tiene ningún recuerdo suyo de esa Paty; más bien, fue una decisión consciente que la hija modeló su Paty sobre la Paty de Martín. La narradora tomó esa versión de Paty porque fue “la más sólida y corpórea de todas las Patricias posibles” con las dotes como inteligencia y vocación que se presentan en la Paty configurada por su propio intelecto (127).⁷² Dicho de

⁷¹ Es curioso que la narradora llama a los padres con sus nombres, José y Paty. Ese lenguaje muestra su determinación de configurarlos como individuos en lugar de tratarlos solo como militantes o padres.

⁷² En *El espacio biográfico*, Arfuch sostiene que una fusión de memoria individual y colectiva permite al sujeto crear “identificaciones múltiples, en tensión hacia lo otro” (64-5). Por su parte, Jelin presenta un término “mutua constitución” para indicar “ciertos parámetros de identidad (nacional, de género, política o de otro tipo) el sujeto selecciona ciertos hitos, ciertas memorias que lo ponen en relación con «otros»” (25). Siguiendo las críticas, la narradora del *Diario* primero configura identificaciones múltiples de Paty a base de los

otro modo, la Paty de la Princesa no es una copia de la Paty de Martín, sino un rompecabezas de las piezas elegidas por la Princesa.

Para las hijas, la (re)construcción de memoria es una responsabilidad a la vez a nivel personal y colectivo. En “Testimoniar”, la narradora Ángela señala el valor del testimonio tan subjetivo como colectivo. Desde la perspectiva subjetiva, el hecho de testimoniar ofrece al sujeto una oportunidad de “alivianar la carga de años de relatos contenidos [...] guardados en la memoria individual” (Urondo Raboy 248). A nivel colectivo, el sujeto puede hacer “colectivo el contenido de nuestras historias” (248). En su libro *Tiempo pasado* (2005), Beatriz Sarlo señala que “el lenguaje libera lo mudo de la experiencia [...] y la convierte en lo comunicable” (29). Su afirmación muestra los dos aspectos del testimonio: primero, el lenguaje sirve para romper el silencio forzado. Seguidamente, el lenguaje construye una narrativa que es comunicable a otros miembros de la comunidad, quienes obtienen una conciencia a través de compartir esa memoria narrativa.⁷³ Como aclara la narradora Ángela, el hecho de testimoniar

recuerdos prestados. Luego, la Princesa selecciona ciertas identificaciones a través de una mutua configuración con Martín. Como señala Arfuch, es una fusión de memoria individual y colectiva.

⁷³ En su ensayo “The Problem of Generations”, Karl Mannheim señala que los miembros de una generación están ubicados en un lugar similar, dado que ellos están expuestos a la misma fase del proceso colectivo (388). Siguiendo la definición de Mannheim, la generación no se compone de cualquier individuo que ha nacido durante un cierto período del tiempo, puesto que ese hecho en sí mismo no garantiza la similitud de ubicación. La pertenencia a una generación se basa en una participación común en las mismas circunstancias históricas y sociales y, por eso, la mera contemporaneidad cronológica no puede producir la ubicación generacional. Sin embargo, no todos los miembros de una generación comparten una misma conciencia en cuanto a las circunstancias históricas; en otras palabras, una conciencia colectiva no es un requisito para pertenecer a una generación. Con el fin de clasificar un grupo social con la conciencia colectiva, el sociólogo húngaro introduce un nuevo término: la “unidad generacional”. Los H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) pueden ser un ejemplo de la unidad generacional, así como las escritoras del corpus. Ángela Urondo Raboy y Mariana Eva Perez pertenecen a la misma unidad generacional, ya que comparten no solo una memoria colectiva, sino también una conciencia colectiva.

es “dejar de estar solo” (Urondo Raboy 248). Por su parte, la Princesa del *Diario* necesita saber “cada cosa que les pasó, todo, aunque sea terrible, aunque no duerma Nunca Más”, puesto que “si no lo sé, si nadie lo sabe, están tan pero tan solos en su no-muerte” (Perez 39). A través de narrar sus historias, escapan de la soledad tanto los padres desaparecidos como sus hijas. En *Los trabajos de la memoria*, Jelin señala que las memorias son “simultáneamente individuales y sociales”, destacando el carácter colectivo del lenguaje. La crítica afirma que también es colectiva una experiencia, ya que “las vivencias individuales no se transforman en experiencias con sentido sin la presencia de discursos culturales, y éstos son siempre colectivos” (37). Sostiene que no existe memoria ni experiencia sin “acto de compartir”, el cual es un “acto narrativo compartido, en el narrar y el escuchar” (37). Según Jelin, una experiencia individual es “vívida” subjetiva y culturalmente a través del acto narrativo compartido. Tomando prestado los términos de Arfuch, el sujeto logra una “mutua identificación” con otros miembros de comunidad mediante una “interacción dialógica” (*La vida narrada* 163).

Al comienzo del *Diario*, la Princesa aclara que “hay cosas que quieren ser contadas [...] El deber testimonial me llama. Primo Levi, ¡allá vamos!” (Perez 22). Como un escritor sobreviviente, Primo Levi afirma la imposibilidad de narrar la historia completa del Holocausto. En cuanto a un evento extremadamente traumatizante como el Holocausto, uno no se convierte en testigo por su entendimiento del evento, sino por la condición extratextual de ser un sobreviviente (Sarlo 43). Según Levi, el testigo no tiene capacidad de encontrar un lenguaje adecuado para contar la historia. Sin embargo, la Princesa trata de superar ese límite por medio de crear un nuevo lenguaje de las hijas – un lenguaje propio de su generación, distinto del lenguaje de sus padres. En un poema “Gladiador”, tampoco la narradora Ángela pierde su esperanza de narrar su historia, así como las historias de otros: “habla para mí. / Es mi voz, en su voz / y la garganta de todos” (Urondo Raboy 238). La narradora “habla para mí”, pero en

verdad no solo habla para sí misma. Como la Princesa, la narradora Ángela convierte tan sus vivencias como las vivencias de otras hijas en una narrativa, en la que se observa una voz que viene de “la garganta de todos”.

Por su parte, la Princesa del *Diario* plantea un interrogante sobre la autoría testimonial al abordar la cuestión de traducción. Al traducir el testimonio de Béatrice con respecto a la masacre en Nyanza, la narradora se cuestiona: “La traducción exacta sería *se murieron* y no, no se murieron, los mataron. Pero Béatrice no escribe *tués*. ¿Tengo derecho a traducir *asesinados*? [...] ¿Cómo hacer que el testimonio denuncie las desapariciones sin que desaparezca Béatrice?” (Perez, *Diario* 67, las cursivas en el original). En *Los trabajos de la memoria*, Jelin afirma que la memoria es una “construcción social narrativa”, la cual implica “las propiedades de quien narra, de la institución que le otorga o niega poder y lo/a autoriza a pronunciar las palabras” (35). Como narradora, la Princesa se entera de que existe una dinámica de poder entre el sujeto de enunciación y el enunciado.

Al inicio de “Documentos (palabras inapelables)”, se presentan dos fotos familiares en las que la hija busca “nuestro pulso, nuestra huella” (Urondo Raboy 16). En la primera foto la hija está con su madre y en la segunda con su padre, pero en ninguna foto se observa la cara del padre. La falta del rostro paterno no solo muestra la clandestinidad, sino que también revela una carencia del vínculo filial con la familia del padre. En un poema titulado “Incompleto”, la narradora Ángela dice: “A mi álbum / le faltan un par de figuritas. [...] Incompleta y huérfana de la historia [...] / Sin chau ni despedida. [...] llenas de espacios vacíos” (Urondo Raboy 196). Con el fin de llenar los espacios vacíos, la narradora recurre al mundo onírico donde se desborda una línea entre la realidad y la ficción. En “Algo feo”, la hija desvela que en los sueños repetitivos encuentra los recuerdos fragmentos que son incongruentes con la historia oficial (Urondo Raboy 105). La narradora pelea por despertar, ya que tiene miedo a los

recuerdos dormidos. Pese a sus esfuerzos, no alcanza a encontrar un refugio de los recuerdos más antiguos en los sueños, en los que se observan “los cabos sueltos sin atar” (Urondo Raboy 106). Son “Sueños laberinto. Sueños de busco y no encuentro (no sé lo que busco). Sueños de pérdida. [...] Sueños de vergüenza” (106). En fin, la narradora tiene una actitud ambivalente ante los recuerdos dormidos. Por una parte, evita confrontarse con los recuerdos antiguos por el miedo. No obstante, al mismo tiempo está buscando los recuerdos sin enterarse del objetivo de su búsqueda. Aunque la narradora no se da cuenta el significado de los sueños de un modo consciente, la reproducción onírica de imágenes irracionales es, de hecho, una manera de recuperar los recuerdos ocultos acerca del evento traumatizante y su identidad verdadera. Según Jeffrey C. Alexander, el sujeto puede traumatizarse cuando ha experimentado un evento de violencia extrema que deja marcas indelebles en su conciencia. El trauma impide al sujeto reconstruir la experiencia traumática en su totalidad. Los recuerdos reprimidos generan sentimientos traumáticos que perpetúan la ansiedad. Con el transcurso del tiempo, el sobreviviente trata de descubrir los recuerdos escondidos. Sin embargo, los recuerdos solo permanecen en una forma fragmentada. En consecuencia, el sujeto tiene que (re)construir su memoria con los pedazos desordenados como se observan en los sueños de Ángela. Sin embargo, es difícil formar una narrativa inteligible por causa de los huecos dejados por las marcas indelebles del evento traumatizante. Por eso, el sujeto recurre a una configuración imaginativa al realizar la (re)construcción.

En el *Diario*, la narradora devela la ficcionalidad de un modo más directo, afirmando que su narración es una ficción: “En Almagro es verano y hay mosquitos –y si esto fuera un testimonio también habría cucarachas, pero es ficción” (Perez 19). En su entrevista con el diario *Página 12*, Mariana Eva Perez señala que su obra es, a la vez, la realidad y la ficción. De hecho, es su intención borrar ese límite: “está la realidad, están los sueños, y me interesó eso, que no

se entienda bien... que sea confuso. Porque si no era todo con demasiada conciencia, quería que apareciera más ese mundo del inconsciente” (“Estar ahí”). El juego literario que se presenta en la entrevista es, en efecto, el núcleo de la autoficción. Serge Doubrovsky, autor de *Fils* (1977), señala que una autoficción es una ficción de hechos reales. En su ensayo “Autobiografía/verdad/psicoanálisis”, el escritor francés afirma que escribió una “novela” pese a “la insistencia incansable de la referencia histórica y personal” (52). A pesar de los materiales biográficos, la narrativa no respeta el principio cronológico-lógico “en beneficio de una divagación poética, fuera de la narración realista en el universo de la ficción” (Doubrovsky, “Autobiografía” 53-4).

Según Doubrovsky, hay tres criterios en la autoficción: la identidad nominal entre el narrador-protagonista y el autor, los datos biográficos del autor y los elementos novelescos en cuanto a la vida íntima del narrador-protagonista. Aun cuando el narrador-protagonista lleva el mismo nombre que el autor, él no es una persona real, sino un personaje ficticio distinto del autor. Una divagación poética hace la figura del narrador más interesante, convirtiéndola en un “héroe de novela” (Doubrovsky, “Autobiografía” 59) que supera la mediocridad de la persona fuera del texto; es decir, es un proceso de metamorfosis la ficcionalización del yo. También Pozuelo Yvancos sostiene que la ficcionalización es un procedimiento de “la sustitución del yo por su figura” (*De la autobiografía* 91). Por su parte, Vicente Colonna afirma que el autor de una autoficción biográfica “sigue siendo el protagonista de su historia [...] pero *imagina* su existencia a partir de datos reales” (94, la cursiva es mía). Según Colonna, la ficcionalización no es una mera mentira sino una “mentira verdadera”, o sea, “una distorsión al servicio de la veracidad” (95). Efectivamente, la ambigüedad identitaria es un juego literario que se encuentra en las narrativas autoficcionales. Dicha ambigüedad se relaciona con el equívoco en cuanto al sujeto de enunciación. Por un lado, la narrativa autoficcional plantea interrogantes sobre el

dueño de la voz narrativa; por otro, la lectura de una narrativa autoficcional es un procedimiento de buscar respuestas de los interrogantes. Por consiguiente, Schlickers afirma que “la creación y evolución de la autoficción se relaciona desde sus orígenes con el juego con la autoría y la ficcionalidad” (51). Mostrando a la vez la similitud y la diferencia entre el autor extratextual y su representación literaria, la ambigüedad autoficcional plantea cuestiones sobre la identidad narrativa.

En *Tiempo pasado*, Sarlo señala que las “llamadas autobiografías” serían indistinguibles de una ficción en primera persona, una vez que se acepte el hecho que es imposible establecer un pacto referencial que no sea ilusorio (38). Asimismo, en “Autobiography as De-facement” (1979) Paul de Man afirma que la distinción entre una ficción y una autobiografía no es clara sino indecisa, tomando en cuenta que la ilusión de referencialidad no garantiza una relación verificable entre el referente y la figuración (920). Siguiendo al crítico, la figuración no es una reproducción del referente; más bien, la figuración determina el referente. Según De Man, una autonarración tiene un rasgo intrínsecamente ficcional, ya que la interpretación del sujeto requiere una literaturización en la esfera del discurso. Desde esa perspectiva, De Man plantea una cuestión fundamental con respecto a la distinción entre la autobiografía y la ficción. Siguiendo su teoría, esa distinción no es una polaridad o/o, sino que es indecidible (De Man 921). En fin, el yo autobiográfico es un resultado de la construcción textual como el yo novelesco.

Asimismo, en *La vida narrada* (2018) Arfuch señala que una autonarración conlleva un elemento inherente de ficcionalidad a causa de “la fantasía del recuerdo o la evanescencia de la memoria”, las que dejan una huella imborrable de incertidumbre en la subjetividad (122). Además, la crítica recalca la ficcionalidad ante la referencialidad en cuanto a la autorepresentación, sosteniendo que “la «verdad» de lo ocurrido” no es tan importante como

“las estrategias ficcionales” en la construcción narrativa (*El espacio biográfico* 60). En *Tiempo y narración*, Ricoeur también aborda la cuestión de ficcionalidad. A través de una reflexión, el sujeto organiza los recuerdos fragmentados hasta convertirlos en “un tejido de historias narradas” (Ricoeur, *Tiempo y narración* 998). Como un tiempo narrado, una historia narrada es intrínsecamente subjetiva y se (re)configura sin cesar. En consecuencia, se desborda la dicotomía entre el relato histórico y la ficción: “la refiguración del tiempo realizada conjuntamente por la historiografía y el relato de ficción” (Ricoeur, *Tiempo y narración* 640, la cursiva en el original). Según Ricoeur, la vida debe ser “interpretada” porque las vivencias no son más que “un fenómeno biológico” sin interpretación narrativa (“La vida” 17); para el filósofo, la vida no “se vive” si “no se narra” (17). La ficción desempeña un papel mediador por medio de la interpretación narrativa: “la ficción contribuya a hacer de la vida” (Ricoeur, “La vida” 9). Por lo tanto, el filósofo afirma que no se puede distinguir una narración de nuestra vida de una ficción.

En el *Diario*, se encuentra la ficcionalidad en la configuración de los personajes. La Princesa no solo toma prestados recuerdos de otros al configurar a su Paty, sino que también crea una imagen ideal de su madre a través de una configuración imaginativa. De hecho, la figura de su Paty se basa en las imágenes de los personajes femeninos que le parecen elegantes a la Princesa. Cuando se encuentra con Ana, una prima de la madre, a la narradora le encanta su estilo al instante e imagina a su madre en el mismo estilo. La Princesa crea una Paty parecida a Ana, fantaseando que las primas “quizás habrían compartido debilidades pequeñoburguesas” (Perez, *Diario* 124). Ana no es el único personaje femenino que le da a la narradora una inspiración para configurar a su madre. Al aparecer los restos de Paty, la Princesa visita el Equipo Argentino de Antropología Forense para comprobarlos. Como Ana, la antropóloga del Equipo tiene puesta una ropa “muy trendy” (Perez, *Diario* 163). Las escenas muestran que la

configuración de la madre refleja el deseo de la hija, la Princesa. A diferencia de la niña-narradora de *Pequeños combatientes*, la narradora adulta del *Diario* rechaza negar sus deseos “pequeñoburgueses” a fin de seguir el ideal de los padres militantes; más bien, la Princesa aclara que está en “las antípodas del Fervor Montonero pregonado” por sus padres: “Las demostraciones políticas enardecidas le dan un poquito de vergüenza ajena. Ella es todo recato y pensamiento crítico. [...] Era un problema que tenía con los escraches” (Perez, *Diario* 69).⁷⁴ Aquí se observa el hecho que distingue a la Princesa de las niña-narradoras de narrativas de infancia. La Princesa ya es suficientemente mayor para establecer un punto de vista diferente de sus padres. En *Pequeños combatientes*, la niña-narradora aspira a ser la pequeña combatiente más perfecta del mundo, suponiendo que eso es lo que debe hacer mientras espera el regreso de sus padres. Los compañeros de escuela se burlan de la niña, pero se niega a rendirse a las tentaciones pequeñoburguesas (Robles 89). Por el contrario, en el *Diario* la Princesa cuestiona el puritanismo militante describiendo sus días llenos de bebidas y porritos (Perez 46). No tiene

⁷⁴ Mientras el gobierno argentino siguió ignorando la demanda de las víctimas de la dictadura militar, los H.I.J.O.S. trataron de conseguir la justicia a través de unas medidas alternativas. La consigna de los H.I.J.O.S. fue “Reivindicamos la lucha de nuestros padres y de sus compañeros de lucha” (Bravo 237). Como sus padres lucharon por la justicia, los hijos siguieron luchando para la justicia contra la impunidad de los responsables. Una de sus medidas más representativas fue el “escrache”. Bajo la consigna “Si no hay justicia, hay escrache”, el escrache sirvió para lograr la “condena social” a los culpables de las violaciones de derechos humanos durante la dictadura. A través del escrache, los H.I.J.O.S. querían que “los vecinos y todo el mundo sepan quién fue este tipo, qué hizo, dónde vive. Que la gente sepa que tiene a un asesino viviendo en su barrio” (Bravo 241). Debido a su característica social, el acto de escrache requería el apoyo de los vecinos de perpetradores. Para aumentar el efecto de la vergüenza pública, antes del escrache se distribuyeron a los vecinos los volantes con una lista de los crímenes cometidos por el objetivo del escrache. También se colocaron en todo el barrio carteles con la foto del objetivo y los detalles de su información personal incluso la dirección y el número de teléfono. Finalmente, invitaron a los vecinos a participar en el escrache para mostrar su apoyo a los H.I.J.O.S. Al mismo tiempo, el escrache fue un acto para llamar la atención al público general, quien había mantenido silencio bajo la dictadura y no quería involucrarse en el asunto de los crímenes cometidos durante esa época aún después de la transición a la democracia.

miedo de mostrar ese lado de su vida porque, para la Princesa, dicha frivolidad es lo que transforma a un militante en una persona real; por eso, intenta buscar los aspectos semejantes en recuerdos de sus padres también.

Por otra parte, la búsqueda de los aspectos fuera del ámbito de militancia sirve para generar un nuevo discurso sobre los militantes desaparecidos. A lo largo del *Diario*, la Princesa trata de crear nuevos significados en torno a la memoria de los desaparecidos. La narradora busca una nueva foto de sus padres porque no tolera más “un panel fotocopiado [...] la 4x4 tres cuartos de perfil derecho en la que tiene tanta cara de desaparecido” (Perez, *Diario* 65). Para la Princesa, son imágenes demasiado manidas que han perdido la capacidad de producir nuevos significados: “Todas estas cosas que a fuerza de querer hacerles decir algo, ya no me dicen nada” (65). La narradora no puede soportar la banalidad de las fotos oficiales, donde las caras de desaparecidos se presentan “una y otra vez las mismas, ninguna otra” (Perez, *Diario* 91). Resistiéndose a la uniformidad de esas caras, busca las imágenes que revelan otros aspectos de sus padres. Su padre, José, fue un músico en una banda de rock y la narradora encuentra una foto de él como rockero. La narradora también encuentra una pieza oculta de Paty al leer sus cartas dirigidas a Martín, su exnovio que vive en Francia. Ante las cartas, la Princesa afirma: “Paty *apareció*. [...] Ella está ahí, en su escritura. Apareció para mí hace más de diez años” (Perez, *Diario* 127). Es la Paty que buscaba la Princesa – una Paty con fuego en su corazón, un fuego que es travieso y a veces no se corresponde con el ideal de la revolución.

El pacto de lectura que ofrece un texto autoficcional también facilita crear nuevos significados. Según Casas, la elección de una autoficción como espacio de desvelamiento y enmascaramiento del yo enunciador permite al lector subvertir los pactos de lectura habituales. (“Narrativas” 145). Dichos pactos de lectura habituales refieren a los pactos de lectura de la teoría de Philippe Lejeune, quien divide los pactos en dos categorías: el pacto autobiográfico y

el pacto novelesco. En “El pacto autobiográfico”, el crítico aborda los pactos de lectura en relación con la cuestión de identidad entre el sujeto de la enunciación y el enunciado. En una autobiografía, el autor cuenta su historia como el narrador-protagonista; dicho de otro modo, el sujeto de enunciación es lo mismo que el enunciado. La firma en la página que lleva el título funciona como un juramento en el cual el autor declara que “yo juro decir la verdad, toda la verdad, y nada más que la verdad” (Lejeune, “El pacto autobiográfico” 57). Si el lector acepta ese juramento, se forma un contrato de lectura que es el pacto autobiográfico. En suma, el fundamento del pacto autobiográfico es el principio de identidad. A diferencia de las novelas, se observa en las autobiografías la presencia del autor como “una persona cuya existencia [...] es verificable” (Lejeune, “El pacto autobiográfico” 51). El lector confía en la enunciación del narrador porque cree que el narrador es la misma “persona” que el autor, el que narra su propia vida.

No obstante, para analizar las narrativas autoficcionales se requiere otro pacto de lectura que supera la dicotomía de Lejeune. Con el fin de llenar ese vacío teórico, Manuel Alberca presenta un nuevo pacto además de los dos pactos propuestos por Lejeune. Siguiendo la teoría de Alberca, los pactos de lectura se dividen en tres categorías: el pacto autobiográfico, el pacto novelesco y el pacto ambiguo. Una autoficción se presenta como una novela, pero su fórmula simula una historia autobiográfica incluso la identidad nominal entre el narrador y el autor que produce una “aura de verdad” (Alberca, “Las novelas del yo” 145). Por lo tanto, a través de su lectura el lector comienza a sospechar que el texto es una “pseudo-autobiografía” (145). La tensión entre la expectativa original y el descubrimiento textual ocasiona al lector una ansiedad interpretativa. Ahora el lector mismo tiene la responsabilidad de decidir la identidad y la referencialidad de la narrativa. De hecho, en el *Diario* la narradora misma derrumba su autoridad, invitando al lector a participar en una lectura interactiva. Afirmando

que su madre Paty merece un homenaje a nivel igual que Norma Arrostito, una famosa dirigente montonera, la Princesa plantea una cuestión directamente dirigida al lector: “¿Es Verdad o es Hipérbole? Lo dejo a tu criterio, lector” (Perez, *Diario* 33). En su interrogante, la “Verdad” y la “Hipérbole” se refieren a una autobiografía y una ficción respectivamente. Tomando la responsabilidad dejada por la narradora poco confiable, el lector del *Diario* necesita decidir su propia modalidad de lectura. Por lo tanto, una lectura de autoficción es, por sí misma, un acto de producir nuevos significados del texto.

El deseo de crear nuevos significados de la memoria hace a la Princesa perseguir un nuevo lenguaje. Para reemplazar los términos que se han vaciado de sentido, la narradora utiliza palabras como “temita”, “identitat”, “verdat”, “militontos” y “militontear” en lugar de “tema”, “identidad”, “verdad”, “militantes” y “militar”. La Princesa afirma que tiene una autoridad legítima sobre el “temita”, ya que es una “esmológa”: “Yo, la esmológa más joven, otrora niña precoz de los derechos humanos” (Perez, *Diario* 40). Es otro neologismo que se refiere a una experta de la ESMA. Como su apodo la “Princesa Montonera”, la “esmológa” es una denominación que muestra la identidad como hija de militantes desaparecidos, reconociendo todas las responsabilidades que conlleva esa identidad. Por otra parte, el nuevo lenguaje sirve para construir una identidad propia de los hijos, distinta de la generación anterior. Averiguando el significado de ser “hijis”, la Princesa trata de crear un espacio que pertenece a la nueva generación sin cortar el vínculo con la generación de sus padres. Como señala la narradora Ángela en *¿Quién te creés que sos?*, los hijos no niegan el hecho que “somos y seremos para siempre *Hijos-de*” (Urondo Raboy 261). Sin embargo, al mismo tiempo intentan destacar que ser “hijos-de” es “solo una parte de lo que somos” y hay otras partes de sus propias vivencias (261).

En efecto, los juegos de palabras no significan que la Princesa toma “el temita” a la

ligera; más bien, el nuevo lenguaje contribuye a narrar el temita de una manera original, produciendo nuevos significados para nuevas generaciones. Como nieta de Rosa Roisinblit, la Princesa se crió en el centro de los movimientos de derechos humanos. La idiosincrasia de su crianza se revela en su vocabulario: “Dice cuadro, fierros, caño, minuto, operación, acción, control, pie telefónico, embute, buzón, perejil, jetón, nombre de guerra. Ella nunca escuchó a nadie decir semejantes cosas” (Perez, *Diario* 67). La Princesa está tan acostumbrada a los interminables debates entre los militantes que puede reconstruir sus discusiones “con escaso margen de error” (Perez, *Diario* 52). Rehusando los vocabularios manidos, determina buscar nuevas palabras que no son “palabras [...] del ghetto” (Perez, *Diario* 114) porque desea ampliar un ámbito discursivo para incluir a la gente fuera del grupo de los “militantes-populares-detenidos-desaparecidos-por-el-terrorismo-de-estado” (Perez, *Diario* 52). En una entrevista, Mariana Eva Perez señala que en el *Diario* trató de no caer en la solemnidad esperada al abordar un tema como los desaparecidos. Criándose en un mundo particular, la autora aprendió un discurso extremadamente estructurado que terminó ahogando su capacidad de pensar fuera de ese discurso. Confiesa que fue un gran trabajo para ella separarse de palabras que “llevo muy grabadas” a fin de buscar nuevas palabras, “mis propias palabras o palabras construidas colectivamente” (Perez, “Ficciones”). A través de una narrativa compuesta de nuevas palabras, Perez genera nuevos significados no por sí sola, sino junto con los lectores.⁷⁵

Aun reconociendo el legado de la generación anterior, la Princesa no tiene miedo de criticarlos. Su actitud intrépida se diferencia de la modalidad indirecta de las narradoras de

⁷⁵ La memoria de una sociedad no se transmite genéticamente sino mediante los marcos culturales. Al leer, comentar y discutir lo que se depositó en el pasado remoto o reciente, los individuos participan en una producción de significado (Assmann 97). Entre los marcos culturales, Lachmann resalta el papel de la literatura no por ser un simple dispositivo de registro, sino por ser un cuerpo de acciones conmemorativas (301).

otras obras. En *La casa de los conejos*, se encuentra una escena donde un dirigente montonero le regaña a la madre por buscar una manera de exiliarse. En lugar de criticar su hipocresía de un modo directo, la niña-narradora desempeña un papel de observadora, describiendo “un silencio incómodo” entre César y la madre después de que la madre señaló una diferencia de la proporción de exiliados entre los jefes y los militantes de base (Alcoba 122). En *Pequeños combatientes*, la niña-narradora presta palabras de la tía a fin de revelar su duda sobre la decisión de los padres desaparecidos. Sintiéndose abandonada, la niña quiere saber la respuesta al siguiente interrogante: “¿por qué los padres no intentaron huir, y de esa manera salvar sus vidas?” (Robles 112). Sin embargo, la narradora esconde la duda para ser una buena combatiente de la revolución. Al fin, es la tía que vocaliza esa cuestión: “¿por qué no se fueron?, ¿por qué no escaparon? [...] Eso fue un suicidio, una irresponsabilidad total, con dos nenes chiquitos, se tendrían que haber ido cuando todavía se podía” (Robles 112-3). Aunque no le gusta el tono de la tía, la niña confiesa que “yo también me había preguntado lo mismo algunas veces” (Robles 112). Como la niña Laura de *La casa de los conejos*, la pequeña combatiente toma un papel de observadora, quedándose en el margen de la escena. Curiosamente, la narradora de *¿Quién te creés que sos?* utiliza un poema de su padre, “La pura verdad”, para desvelar una actitud ambivalente ante el riesgo inminente de la muerte: “Si ustedes lo permiten, prefiero seguir viviendo” (Urondo Raboy 56). En cambio, la Princesa del *Diario* no duda en criticar a los militantes en su propia voz. A diferencia de las niña-narradoras, no se siente culpable de hacerlo porque comprende el hecho que la desmitificación es un procedimiento indispensable para configurar a los militantes como personas reales.

La actitud atrevida de la Princesa refleja la transición de la sociedad argentina. A diferencia de las narrativas de infancia, tan *¿Quién te creés que sos?* como *Diario de una princesa montonera* abordan una época contemporánea en la que ya se ha empezado un proceso

de recuperación sociocultural de la memoria respecto a los desaparecidos. En la “*Disneyland des Droits de l’Homme* que hoy disfrutamos” (Perez, *Diario* 115), “ser hiji” conlleva un tipo de “glamour actual” (Perez, *Diario* 176). Sin embargo, ese “glamour” no contribuye mucho a crear nuevos significados de los recuerdos. La gente deja de escuchar las historias de los “hijis” suponiendo que ya sabe toda la historia; en consecuencia, solo “consumen” una versión maniquea sin entender la historia real. El “glamour” se vincula al consumo capitalista de la Memoria – un discurso formateado que ya ha perdido su sentido original: “Redes sociales por la Memoria, la Verdad y la Justicia [...] el muro de Facebook se me llena de siluetas, desaparecidos, pañuelos, nuncamases, todo el merchandising” (Perez, *Diario* 70). A través de comprar y llevar las camisetas y gorras, los consumidores fantasean ser hijis gozando su glamour sin dolor ni angustia.

Otro asunto que se encuentra en la sociedad argentina postdictadura es un debate en torno a las indemnizaciones para las víctimas del terrorismo de estado. Efectivamente, es uno de los temas más polémicos entre los hijos de desaparecidos: “Dieciséis años después de la sanción de la ley 24411. Eso. Definirme tabú” (Perez, *Diario* 41).⁷⁶ De nuevo, la narradora

⁷⁶ Durante el gobierno de Menem (1989-1999), hubo una discusión acalorada en cuanto a la reparación económica para las víctimas y sus familiares. En el año 1991 se dictó la ley 24.043 que estableció un beneficio patrimonial para los que fueron detenidos por el estado entre el 6 de noviembre de 1974, la fecha de la declaración del estado de sitio, y el 10 de diciembre de 1983, la fecha de la asunción del presidente Alfonsín (Guglielmucci 32). Por su parte, la ley 24.411 dictaminó un beneficio económico para los herederos de personas desaparecidas o muertas por represión política anterior al 10 de diciembre de 1983 (Guglielmucci 33). Durante el gobierno Kirchner, aumentaron los beneficiarios de reparación económica. En el año 2004 se dictó la ley 25.914 que estableció un beneficio económico para las víctimas de tres categorías: primero, las que nacieron durante la detención de sus madres; segundo, las que eran menores durante su propia detención en relación con sus padres; tercero, las víctimas cuya identidad fue apropiada. A su vez, en 2009 se sancionó la ley 26.564 que amplió extensivamente a los receptores de reparación, dictaminando un beneficio patrimonial a las víctimas de represión estatal que fueron detenidas, desaparecidas o muertas entre el 16 de junio de 1955 y el 9 de diciembre de 1983, incluso las víctimas de los alzamientos del 16

aborda un tema polémico con un tono juguetón. Afirma que su casa es exactamente igual que las casas de otros hijos porque todos las compraron con los mismos fondos, asegurando que los hijos han elevado el precio de las casas (Perez, *Diario* 28). Sin embargo, no siempre es positiva la consecuencia de las indemnizaciones. En el caso de la Princesa, se agrava su relación con el hermano Gustavo R -un alter ego del hermano de la escritora Perez, Guillermo Perez Roisinblit- debido a la reparación económica. A lo largo del *Diario*, se observa su relación tumultuosa con el hermano, quien la demanda a la Princesa en cuanto a las indemnizaciones tras recuperar su identidad: “me embargó toda mi fortuna, propiedades [...] la indemnización por mi «Ford Taunus Mystery Tour»” (Perez, *Diario* 57). El conflicto entre la Princesa y su hermano muestra una vida “después” – no solo después de la desaparición, sino también después de la aparición. A diferencia de la esperanza de las niña-narradoras en narrativas de infancia, no todos se resuelven con la aparición. En realidad, la aparición ocasiona nuevos conflictos porque todos, incluso los hijos, tienen planes y objetivos diferentes. Aunque no tiene un final feliz como de cuento de hadas, la Princesa sigue contando su historia, puesto que su narración no se acaba con el fin de la infancia.

Hay otras escenas en las que se observa la banalidad inevitable de una vida después. En su viaje a Argelia, la Princesa recuerda *La batalla de Argel* (1966), una película llena del “ardor anticolonialista” (Perez, *Diario* 118). Supone que sus padres también vieron esa película como otros guerrilleros latinoamericanos de los setenta. No obstante, la Argelia ante los ojos de la hija está muy lejos de la Argelia descrita en la película. En todas partes se encuentran las víctimas de desapariciones y otras formas de violencia extrema similares a las argentinas. A diferencia de Paty y José, la Princesa viaja a Argelia en persona y, por eso, se desmonta su

de junio de 1955 y del 16 de septiembre de 1955 (Guglielmucci 34).

fantasía: “estoy acá porque ellos no, que estarían orgullosos de mí, toda esa mierda teleológica” (118). De hecho, Argelia no es la única fantasía que se destruye en la vida después. El Nene es un exmilitante que ha perdido toda su pasión revolucionaria siguiendo la cotidianeidad de la vida diaria. Pensando en el Nene hoy, la Princesa se alegra de que su padre “tenga eternamente veinticinco años. [...] Siempre un montonero guapo, joven y mártir y nunca un claudicante ni un traidor” (Perez, *Diario* 31).

Sin embargo, la posición de la hija está más cerca de la del Nene que sus padres. A diferencia de Paty en el carné de los setenta, la Princesa está vieja con arrugas y ojeras; aun así, no esconde las arrugas porque son una prueba de estar viva (Perez, *Diario* 105). Asimismo, en *¿Quién te creés que sos?* la narradora señala que los padres desaparecidos son jóvenes para siempre (Urondo Raboy 242). Ya mayores que sus padres, las hijas necesitan crear un nuevo discurso que aborde sus propias vivencias tras la desaparición de sus padres y la aparición de los restos de desaparecidos. La narradora afirma que “habremos de inventar” nuevas palabras “si queremos decir algo nuevo” (Urondo Raboy 262). Deben ser “nuestras propias palabras” a fin de narrar “quienes somos nosotros *ahora*” (Urondo Raboy 242, la cursiva es mía). Asimismo, la Princesa del *Diario* plantea el siguiente interrogante: “¿Con qué nuevas palabras? ¿Cómo extraerme la prosa institucional que se me hizo carne? [...] ¿Podrá la joven princesa montonera torcer su destino de militonta y devenir Escritora?” (Perez 49-50). También se observa su deseo de crear algo propio en la alteración del vestido de novia. Cuando la Princesa planea cortar el vestido de su abuela para hacerse un vestido nuevo, la modista intenta disuadirla diciendo que es difícil encontrar telas antiguas de esa calidad. Pese a la oposición, la hija corta el vestido heredado, afirmando que “esto es lo que hago con todo eso: tomar lo que me gusta, transformarlo, hacer de eso heredado algo propio” (Perez, *Diario* 147). A fin de cuentas, las nuevas palabras resignifican la memoria, dando nuevos significados a los recuerdos

para la nueva generación.

En este capítulo, he investigado la (re)configuración de la identidad en las autoficciones de las hijas de desaparecidos. Se encuentra en ambas obras una búsqueda detectivesca de la narradora a fin de encontrar los fragmentos de la memoria en torno a sus padres desaparecidos. En particular, las narradoras hacen un esfuerzo por buscar las piezas de recuerdos sobre sus madres. La narradora Ángela señala que un manto de silencio se compone de dos capas: el olvido y la omisión. Además del olvido, la hija necesita luchar contra la omisión para (re)configurar a la madre desaparecida, quien tiene una “solitaria muerte anónima” (Urondo Raboy 141). Aunque también murió por su causa, Alicia Cora Raboy no recibió el mismo nivel de conmemoración que Francisco Reynaldo Urondo. Por eso, la narradora afirma que Alicia es “doblemente desaparecida” (141). Asimismo, la narradora del *Diario* hace notar la diferencia con respecto a la modalidad de conmemoración entre su madre Paty y Norma Arrostito, una montonera conocida. A través de contar las historias de Alicia y Paty, las narradoras luchan contra la sensación de invisibilidad sobre sus madres. Para las hijas, la reconstrucción de la figura de su madre se vincula a la (re)configuración de su propia identidad. En *¿Quién te creés que sos?*, la búsqueda en cuanto a la trayectoria de la madre se entrelaza con la recuperación de la identidad robada por sus padres adoptivos. La narradora necesita reconstruir la memoria de los padres desaparecidos a fin de configurar su propia subjetividad, reconociendo ser “hija de desaparecidos” como parte de su identidad. La configuración de subjetividad es también un procedimiento narrativo. Como señala Ricoeur, se construye no sólo la trama de una historia sino también la subjetividad a través de la narración. Recalcando el devenir del sujeto en la construcción narrativa, el filósofo destaca la pluralidad de las versiones del sujeto en los puntos temporales separados. Asimismo, Arfuch afirma que la identidad es una trayectoria y se configura la subjetividad mediante una reflexión narrativa.

Por otro lado, la (re)configuración de la identidad es una “construcción colectiva” (Urondo Raboy 182). Las narradoras piden prestados los recuerdos de otros personajes a fin de llenar los vacíos dejados por la ausencia de sus padres. Sin embargo, las hijas no aceptan todas las piezas de los recuerdos; de hecho, tiran piezas que no encajan para completar un rompecabezas, que es su narración. Siguiendo la teoría de Halbwachs, el sujeto deforma el pasado a través de introducirle una coherencia con el fin de configurar una narrativa. Sin coherencia, una narrativa no puede ser comprensible y comunicable entre los miembros de un grupo social. Por consiguiente, el sujeto escoge de su almacén de memoria una pieza que sirve para permanecer la coherencia de su narrativa. En el *Diario*, se observa una selección de la narradora con el objeto de configurar a la madre desaparecida. Entre las versiones múltiples de Paty configurada en las narraciones de otros, la narradora elige a la Paty de Martín porque esa Paty es más parecida a la Paty configurada por su propio intelecto. Debido al procedimiento colectivo, las hijas tienen una responsabilidad a nivel personal y colectivo respecto a la memoria reconstruida. Con esa responsabilidad configuran una narrativa comunicable, compartiendo la memoria con otros de la comunidad. En fin, el objetivo de narración es “dejar de estar solo” (Urondo Raboy 248). A través de narrar sus historias, escapan de la soledad tan los padres desaparecidos como sus hijas.

Por otra parte, las hijas se tratan de configurar su identidad por medio de un nuevo lenguaje. Con el fin de crear nuevos significados de los recuerdos, la Princesa del *Diario* inventa nuevas palabras como “temita”, “identitat”, “verdat”, “militontos” y “militontear”, las cuales sustituyen los términos manidos que se han vaciado de sentido. Al mismo tiempo, el nuevo lenguaje sirve para construir una identidad propia de la nueva generación, distinguiéndose de sus padres. Los “hijis” no rechazan el hecho que “somos y seremos para siempre Hijos-de” (Urondo Raboy 261), sino que desean configurar una nueva identidad que

abarca sus vivencias fuera del ámbito de ser “hijos-de”. Efectivamente, los juegos de palabras no significan que la Princesa trata “el temita” de una manera insignificante. En su narrativa, el nuevo lenguaje contribuye a contar la historia de los desaparecidos y sus hijos de un modo original, produciendo nuevos significados acorde a la nueva generación. También, la narradora trata de encontrar nuevas palabras que no son “palabras [...] del ghetto” (Perez, *Diario* 114), intentando ampliar el alcance del discurso hasta incluir al público fuera del grupo de los militantes y sus familiares. La actitud atrevida de la Princesa se vincula al cambio de la sociedad argentina, en la que los “hijis” conllevan un tipo de “glamour” (Perez, *Diario* 176). No obstante, dicho “glamour” no sirve para resignificar los recuerdos ocultos. El consumo capitalista ocasiona vaciar el significado original de los términos de la lucha. En fin, la palabra “glamour” se usa de un modo irónico. Los consumidores con las camisetas y gorras les han quitado a los “hijis” los símbolos de la memoria, incluso el lenguaje. Es otra razón por la que la Princesa resalta la urgencia de inventar un nuevo lenguaje. Ya mayores que sus padres, los “hijis” necesitan crear un nuevo discurso a fin de narrar “quienes somos nosotros *ahora*” (Urondo Raboy 242, la cursiva es mía). Al fin, la Princesa afirma que se requiere transformar la herencia de la generación anterior para hacerla algo propio (Perez, *Diario* 147); sin transformación, es imposible “devenir Escritora” libre de “la prosa institucional” de los militontos (Perez, *Diario* 49-50).

Uno de los epígrafes del *Diario*, tomado de la canción “Raza”⁷⁷, dice: “No quiero cantarle a los que están ausentes / Quiero cantarle a los que están presentes” (Perez, *Diario* 17). Sin embargo, la escena de una reunión de las familias de detenidos y desaparecidos muestra que los desaparecidos pueden estar “presentes” si hay alguien que los recuerda. A través de una

⁷⁷ Una canción de la banda colombiana Bomba Estéreo, en su álbum “Blow Up” publicado en el año 2008.

resignificación continua, los recuerdos se hacen “presente”.⁷⁸ Por lo tanto, es fundamental que la nueva generación siga recordando a los padres y abuelos desaparecidos. Las hijas, que ahora se han convertido en madres de sus propios hijos, transmiten la memoria de sus padres desaparecidos a los “nietos”: “Mis hijos, [...] al ver fotos de mamá decían: “Abuela Ali”. [...] Le explicaba que ella es mi mamá, su abuela” (Urondo Raboy 187). Compartiendo los recuerdos, la hija-madre se entera de que también sus hijos son hijos, sobrinos y nietos de desaparecidos (Urondo Raboy 262). Al final, afirma en una carta dirigida a sus padres: “Por ustedes, palabras que nos reúnen. Por ustedes, amor. Por ustedes, vida. Por *nosotros*, siempre” (Urondo Raboy 270, la cursiva en el original). Siempre que recuerden a los desaparecidos, se (re)configura la identidad de hijos entre generaciones a través de tanto palabras heredadas de la generación anterior como palabras nuevas inventadas por la nueva generación.

⁷⁸ En *Tiempo pasado*, Sarlo señala que el pasado “se hace presente” a través de la refiguración (10).

3.3. La (re)configuración de la madre mediante un lenguaje del cuerpo

En este capítulo, estudio la (re)configuración de la madre desaparecida a través del lenguaje corporal en la narrativa de Marta Dillon, *Aparecida* (2015). La autora nació en 1966 en la ciudad de Buenos Aires y comenzó a trabajar como periodista a los 16 años en la Radio Nacional Mendoza. De 1989 a 1991, formó parte de la sección Policiales del diario *Nuevo Sur*. Luego, fundó y dirigió *El Libertino* (mensuario de relatos eróticos) entre 1992 y 1994. También publicó las obras *Santa Lilita. Biografía de una mujer ingobernable* (2002), *Vivir con virus. Relatos de la vida cotidiana* (2004) y *Corazones cautivos. La vida en la cárcel de mujeres* (2007). Desde 2002 ha dirigido el suplemento feminista, “Las 12”, del diario *Página/12*. Entre 2008 y 2012 también codirigió otro suplemento de diversidad sexual, “SOY”, en el mismo diario. Junto con su ex esposa, Albertina Carri, fundó Torta La Productora, donde produjo las siguientes obras audiovisuales: *Visibles* (2011), *La bella tarea* (2012) y *23 pares* (2012).

La madre de Dillon, Marta Taboada, fue abogada y militante del MR17 (Movimiento Revolucionario 17 de octubre). El secuestro ocurrió el 28 de octubre de 1976; luego, fue asesinada el 3 de febrero de 1977 después de permanecer tres meses en cautiverio en un centro clandestino de detención (Perassi 285). Dillon tenía diez años cuando desapareció su madre. Los diez años que pasó con la madre le permitieron conservar recuerdos del cuerpo, los que son evocados ante el hallazgo de los restos de Taboada en el año 2010, más de treinta años después del secuestro. Por otra parte, la hija recurre a los recuerdos de sus hermanos y “hermanas”, sus compañeras en los H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), para reconstruir los sucesos de su detención y asesinato. Al construir una comunidad de memoria, Dillon amplía el vínculo afectivo hasta resignificar la noción de familia.

Aparecida empieza con un epígrafe que reproduce palabras de Hélène Cixous: “Quiero

ver con mis ojos la desaparición. Lo intolerable es que la muerte no tenga lugar, que me sea sustraída. Que no pueda vivirla, tomarla en mis brazos, gozar sobre su boca del último suspiro” (Dillon 9). Aquí se observa la carencia fundamental de Marta hija, así como la de otras hijas de desaparecidos. Para los que se quedaron solos, la desaparición no es un evento completo, sino un estado que continúa sin fin como un encarcelamiento en el limbo. Hasta encontrar los restos, los desaparecidos no están vivos, pero tampoco muertos. A fin de seguir adelante, las hijas necesitan un cierre que la violencia estatal les robó. Las escritoras de este tipo de narrativas reconstruyen en sus libros el “último suspiro” de los desaparecidos, viviendo ese momento a través de la imaginación artística. Además del epígrafe, la voz narrativa afirma claramente el deseo de (re)configuración: “Porque era eso lo que yo quería, ver. ¿Ver qué? A los desaparecidos, qué más, qué magia mayor que esa” (Dillon 29).

Efectivamente, se presenta de un modo paratextual el deseo de la hija para “ver con mis ojos” a la madre desaparecida. En la portada del libro, se reproduce una foto de la figura femenina de espaldas en una playa. De hecho, la figura es Marta Taboada -la madre desaparecida de Marta Dillon- y la foto fue tomada en una playa uruguaya durante las vacaciones de la familia. Sin embargo, no se muestra el rostro de la madre en la foto; es un misterio porque la madre sigue desaparecida. Como he dicho antes, esa ausencia es el punto de partida para la narración de la hija. A través de sus relatos, Marta hija (re)configura a la madre desaparecida con los fragmentos encontrados en su búsqueda, así como la libertad creativa que tiene como narradora. Dicho de otro modo, es un procedimiento de “aparición” de una manera narrativa. Al fin, la figura de la portada ya no le da la espalda a la cámara en la contraportada; finalmente, se revela su cara. De ese modo, las fotografías crean un diálogo incesante con el presente (Maristany 175).

En *Tiempo pasado* (2005), Beatriz Sarlo señala que el factor fundamental de la

inestabilidad de la memoria es el anacronismo (80). En efecto, “los vaivenes temporales entre el pasado y el presente” (Martínez Martínez 181) es una característica de las narraciones de las hijas de desaparecidos. En ellas, se observa ese rasgo en proceso de (re)configurar a los padres desaparecidos. El procedimiento es una (re)construcción más que una búsqueda, la cual es “una palabra peliaguda cuando se trata de desaparecidos” (Dillon 19). La narradora de esta obra confiesa que, de verdad, no está segura de lo que está buscando. La madre ya no está allí y la hija solo persigue “un material residual”, una “entelequia que no es, que no está, que no existe” (Dillon 19-20). Se encuentran dichos obstáculos ante la “aparición” de trozos de ropa, encontrados junto con los restos de desaparecidos incluso de Marta Taboada. Para Marta hija, esa ropa es un sustituto del cuerpo de la madre desaparecida: “Era mi mamá, era lógico que quisiera verla vestida antes que desnuda de su propia carne. Su ropa era ella” (Dillon 110). De hecho, la búsqueda de la ropa de Marta Taboada se convirtió en “una obsesión” para la hija cuando se enteró de que esa ropa había desaparecido junto con la madre (Dillon 110). En “Objetos-testigo. Fracturas y reconstrucciones del relato identitario”, Emilia Perassi afirma que las ropas significan un archivo de los recuerdos. Siguiendo su argumento, esos pedazos de ropa son los “restos metonímicos: son partes, pero de un todo, y a esta totalidad remiten” (Perassi 286). La narradora trata de construir la imagen materna ante los restos de ropa, pero no puede recordar el vestido de la madre en el día de su desaparición. Ese olvido es desalentador para la hija, quien ha esperado una recuperación instantánea del recuerdo ante la “aparición” de los residuos. Dudando de su memoria, Marta hija confiesa que “me parecía que faltaba a mi deber como testigo” (Dillon 119). Para la hija, la reconstrucción memorial es “*nuestra* tarea de reconstrucción” (Dillon 117, la cursiva es mía), una responsabilidad colectiva que comparte con sus hermanos. La carencia memorial hace a la narradora cuestionar no solo su narración, sino también los relatos de los hermanos (119). Al construir la figura materna con los residuos

incompletos, la narración va más allá de una mera corroboración referencial (Forné 120).

En el relato de Dillon, se encuentran escenas en las que la narradora elige los fragmentos memoriales que se parecen a sí misma o representan una imagen ideal de la madre desde su perspectiva. Por ejemplo, la narradora acepta a Marcelo como testigo aun cuando su hija duda de la referencialidad de sus relatos. Según Marcelo, Marta Taboada fue su novia después de que ella se divorció del padre de la narradora. A Marta hija le fascinan los cuentos de Marcelo, en los que se observa un aspecto distinto de su madre como combatiente contra la dictadura. A fin de completar los vacíos que no se llenan con los artículos y documentos, la narradora se obsesiona con todos los detalles de la relación entre su madre y Marcelo. Al observar esa obsesión, su hija advierte a Dillon: “Mamá, no te podés creer todo lo que te dicen. ¿No te das cuenta de que quiere hacerse el protagonista?” (Dillon 183). Es una pregunta justa, pero la hija pasa por alto el hecho que Dillon tiene el mismo deseo; como Marcelo, la narradora también quiere ser la protagonista de su historia. De hecho, se encuentra dicho deseo en los relatos de otros “testigos”. En *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Perez, la narradora-protagonista trabaja con su abuela, una de las fundadoras de las Abuelas de Plaza de Mayo, a fin de recoger los testimonios acerca de los desaparecidos. Trabajando en ese organismo, la narradora Mariana recibe una multitud de llamadas retrasadas. Escuchando los relatos, Mariana se pregunta cómo los “testigos” reconstruyen sus historias para convertirse en el protagonista. En lugar de hablar de los desaparecidos, muchas personas que llaman por teléfono pasan más tiempo hablando de sus dificultades durante la dictadura y explicando por qué no han dicho nada que informando. En consecuencia, Marina plantea una cuestión de referencialidad sobre las historias, así como la hija de Dillon pone en duda los “testimonios” de Marcelo. En ambos casos, es la narradora quien decide cuál versión se transforma en parte de su narración.

Como otras hijas de desaparecidos, Marta hija también busca piezas fuera del ámbito de la militancia en proceso de (re)construir la figura de su madre. Por medio de su producción cultural, la generación de los hijos desacraliza a sus padres desaparecidos (López 52). Desmitificando la trayectoria militante, los hijos se enfocan en crear una voz íntima para sus narraciones. En efecto, la búsqueda de la verdad íntima de la madre se vincula a la configuración de la hija-narradora. Como señala Peller, en las obras autoficcionales de las hijas dicha búsqueda se yuxtapone a la construcción de su propia subjetividad: “¿Quién es mi mamá? ¿Quién soy yo? La respuesta no puede darse separadamente” (Peller 81). En la narrativa de Dillon, el vínculo entre madre e hija se profundiza porque ambas llevan el mismo nombre, Marta. De hecho, hay una escena en la que una compañera de la madre hace notar el parecido entre la madre y la hija. Al comienzo de su investigación en torno a la madre, la narradora se encuentra con Cristina Comandé, una de las compañeras que estaban en cautiverio con Marta Taboada. Al ver a Marta Dillon, Cristina le pregunta, “Te parecés a Marta, ¿no?”, y la hija le responde: “Yo soy Marta” (Dillon 23). Era el año 1996 y Marta hija tenía treinta años, casi la misma edad que la madre tenía cuando fue secuestrada. Al declarar su identidad como “Marta”, la hija reconstruye la figura materna, así como su propia subjetividad.

En *Aparecida*, Dillon recurre a la corporalidad a fin de reconstruir a la figura materna de forma narrativa. Como señala López, el cuerpo es lo que hace presente la (re)configuración pese a la discrepancia temporal (52). La narradora evoca los sentidos corporales con el objeto de revivir una escena de la memoria, donde acontece una confluencia temporal entre el pasado y el presente. Por su parte, Forné afirma que la verbalización retrotrae al narrador adulto, cancelando momentáneamente la distancia espacio-temporal entre el pasado y el presente: “la proyección narrativizada [...] permite la confluencia de presente y pasado, lo que crea una sensación de presencia e inmediatez” (123). En la narración de Dillon, se encuentran momentos

de confluencia temporal en torno a la subjetividad de Marta. Curiosamente, la narradora no distingue a “la mujer que yo era ahora” de “la niña que soy ahí” (Dillon 169). De modo que la madre y la hija se parecen según Cristina, la narradora es a la vez “la mujer” Marta y “la niña” Marta contando sus historias. Dicho de otro modo, lo narrado es parte de la subjetividad de la narradora.

En fin, la (re)construcción de la memoria no es un procedimiento pasivo de recuperación del pasado; por el contrario, es una (re)creación activa que transforma los fragmentos en una vivencia del presente. Como he mencionado al inicio, el pasado “se hace presente” a través de la refiguración (Sarlo 10). En los momentos de la sensación de inmediatez, la narradora recupera una continuidad de la subjetividad superando la discordancia espacio-temporal, razón por la que las narraciones de las hijas no siguen la cronología convencional. Las narraciones autoficcionales fracturan esa cronología con el fin de crear una sensación de inmediatez. En efecto, dicha fragmentación es un proceso fundamental de la narrativización; luego, la narradora reorganiza los fragmentos, otorgándoles una coherencia para crear su propia historia.

A lo largo de la obra, se encuentra la verbalización de una representación visual, la cual es “una écfrasis literaria” siguiendo el término acuñado por Anna Forné (122). En el prólogo, la narradora describe una foto de su infancia, tomada junto con su madre: “Frente a mí hay una foto de mi mamá conmigo. [...] Ella tiene la cara tapada por el pelo, a mí solo se me ve la nuca y su mano enredada en mis rulos” (Dillon 11). En vez de mostrar una fotografía, Dillon invita a los lectores a “materializar lo abstracto” y “despertar los sentimientos y la imaginación del *lector*” (Forné 123, la cursiva es mía) a través de una écfrasis literaria. Curiosamente, la cara de la madre está escondida como en la figura de la portada. Junto a Marta, los lectores tienen que construir la figura materna por medio de su lectura.

En efecto, la imagen configurada en el prólogo es un punto de partida para la narradora: “No sé cuántos años puedo tener en la foto, puedo decir que su codo se apoya justo en el nacimiento de mi espalda y sus dedos se pierden en mi pelo. ¿Qué edad hay que tener para que el antebrazo de tu madre tenga la exacta medida de tu torso?” (Dillon 11). Esa imagen es la primera foto del “álbum de familia”, una “construcción visual de la memoria” que se construye a lo largo de la narración (Maristany 176-7). Es curioso que la primera foto del álbum muestra el contacto entre la niña y su madre. Los sentidos corporales evocan “una reflexión nostálgica y emotiva [...] entre madre e hija niña” (Maristany 190). La niña se reconoce a sí misma mediante dicho contacto, el cual se convierte en el comienzo del álbum familiar. Aunque no recuerda el año exacto en el que se tomó la foto, Marta hija reconfigura ese momento a través del contacto entre su cuerpo y el de la madre.

También se observa la éfrasis literaria en la narrativización de una película Súper-8, otro elemento del álbum familiar. Como en las fotos de la portada y del prólogo, tampoco en la película la cámara captura la imagen de la madre desaparecida. Aún después de ver la película cuatro veces, la hija no consigue ver la cara de su madre: “mi desilusión porque no vi su cara, porque no me miraba, porque no veía lo que quería ver en ese disco” (Dillon 173). La desilusión viene del hecho que la madre “no me miraba”; su mirada se dirige al pasado y la hija solo ve su espalda. Mientras la cámara sigue a la niña Marta y sus hermanos, los padres están demasiado lejos para fotografiar sus rostros. Como dice la narradora, el cuerpo de la madre “esquiva la cámara” (Dillon 169). Con el objeto de (re)configurar a la madre, la narradora requiere una visión desde perspectivas diferentes; en otras palabras, necesita piezas de los recuerdos de otros, incluso sus hermanos. Evocando los sentidos corporales, Dillon trata de recuperar los recuerdos de Juan, su hermano menor: “Cuando trato de contarle quien era mamá [...] me siento pobre de palabras. Y aunque tuviera muchas, lo que él sabe está en su cuerpo”

(Dillon 89). Aunque era muy joven en ese momento, Juan recuerda un baño con la madre mediante la corporalidad: “Su cuerpo sabe cómo encajaba con el de ella cuando lo cargaba sobre la cadera, sabe seguro de su olor cuando ella manejaba” (89). La escena es otra foto del álbum de familia, donde se guarda la intimidad corporal que el niño sentía “mejilla contra mejilla”, durmiendo en los brazos de la madre (89). Siguiendo el término de Perassi, es un “archivo vivo” que sirve para resignificar la memoria en el presente (285). Al recordar la intimidad corporal, los hermanos reconstruyen el vínculo afectivo con la madre desaparecida.

La ropa de Marta Taboada es otro elemento del álbum familiar. Como la foto del prólogo, la ropa evoca sensaciones múltiples, una sinestesia que se compone de los sentidos visuales y táctiles. Los sentidos corporales trasladan a Marta hija en el momento de la inmediatez, en el que se presenta una confluencia entre el pasado y el presente: “un pasado vivo y presente sobre una mesa de laboratorio” (Dillon 125). Curiosamente, la narradora tiene una sensación de inmediatez a pesar de que no esté segura si esa ropa pertenece a su madre en verdad. De hecho, ese olvido no le impide configurar a la madre: “yo no estaba tan atada a la verdad, toda esa ropa mezclada, informe, el polvo que la cubría, los agujeros por donde metía los dedos, todo me producía el mismo, inmediato, amor” (Dillon 119). Para Marta hija, la verdad íntima no es la propiedad de la ropa, sino “el mismo, inmediato, amor” – un hilo que une los fragmentos de recuerdos incompletos. Pese a la carencia de su memoria, la narradora busca una prenda que le “di[ga] algo”, eliminando las otras que no le dicen nada (118); en verdad, le parece que la ropa habla por sí misma (117). Aunque no recuerda la ropa que se puso la madre el día de su desaparición, la hija conecta los trozos de tela siguiendo la imagen materna que queda en su memoria. La reconstrucción de la ropa se parece al procedimiento de la narrativización, en el que Dillon crea una combinación de los fragmentos encontrados e imaginados.

A lo largo de la historia, se presenta la ropa de Marta Taboada que se vincula a una escena específica de la memoria de los personajes. La hija recuerda un corpiño que la madre vestía para arreglarse antes de ir a una cita. También hay una polera azul que aparece en el relato de Cristina; según la compañera, Taboada llevaba esa polera en cautiverio. Por su parte, el hermano menor Juan recuerda la ropa interior negra de la madre, que esta vestía cuando se bañaban juntos. En particular, dicha ropa interior evoca el tacto corpóreo. Después de escuchar los cuentos, la narradora separa y reagrupa los “pedazos de tela descoloridos y descuartizados” a fin de empezar su “tarea de reconstrucción” como una modista (117). En fin, los fragmentos de recuerdos se convierten en partes de la narración de la hija. A través de la narrativización, la materialidad de los objetos se transforma en la corporalidad de la figura materna. Además de la ropa, se presentan los objetos como un peine y un zapato femenino. Al ver ese peine, la narradora fantasea “de quién sería, quién había ido a la muerte con un peine en el bolsillo” (125). Aun si no pertenecen a su madre, los objetos le sirven para reconstruir la memoria a través de evocar los sentidos corpóreos de la hija. Para esta es un “privilegio” tocar los objetos incluso el polvo, puesto que ese polvo ha guardado “la factura del tiempo, [...] el silencio” (123). En suma, Dillon siente el transcurso del tiempo mediante la materialidad de los objetos: “Me lo guardé. Lo conservé como un talismán en el puño cerrado” (123).

Sobre todo, los huesos son objetos centrales de la memoria corporal. El encuentro de los huesos transforma el estado de Marta Taboada, de una “desaparecida” a una “aparecida” (Martínez Martínez 181). La narradora se refiere a los restos como “el cuerpo de mamá” en vez de “cadáver” (Dillon 46). También Raquel, la antropóloga del Equipo Argentino de Antropología Forense, le dice que “No los huesitos, tu mamá” (48). Para la hija, los restos óseos son “algo concreto” que “siempre fue un destino” de su búsqueda (25): “la búsqueda de un desaparecido había llegado a un resultado tangible: un cuerpo” (24). Los huesos son “un

conjunto de hilachas, recuerdos aislados” (Dillon 48). Al igual de cómo ha conectado los trozos de tela, Dillon arregla las piezas óseas a fin de reconstruir las historias (136). Efectivamente, la narradora se refiere al cuerpo materno como “una última poesía concreta” (190). Paula Aguilar señala que la identificación de los huesos no solo cancela cualquier duda de la muerte, sino que también le ofrece a Dillon un nuevo comienzo para encarnar la memoria (42). Esta es la razón por la cual la narrativa no termina, sino que comienza con la “aparición” del cuerpo materno.

Después de recibir el aviso del hallazgo de los restos de la madre desaparecida, la hija confiesa: “Los huesos no me trajeron alivio. Yo tampoco podría usar esa palabra” (Dillon 86). Para Dillon, ese encuentro no sirve como un “analgésico que pone a dormir el dolor [...] que se calla un rato” (86), sino que trae “un dolor agudo, insoportable” mediante revelar las cuestiones escondidas: “Me trajeron un montón de preguntas, un dolor de muerte reciente” (86). Por otra parte, las cuestiones que Dillon plantea tras el hallazgo muestran el encuentro del lenguaje en cuanto a la madre y su desaparición. Antes de la aparición, la narradora vivía con “la presencia constante de la ausencia sin nombre” (86). Sin embargo, ese estado se transforma “cuando mamá se convirtió en una aparecida” (86). Ahora Marta hija tiene un lenguaje para superar la ausencia a través de su propia narración.

En efecto, puedo ver la carencia del lenguaje en las escenas de adolescencia de Dillon. Después de la desaparición de Marta Taboada, el padre prohibió a la hija y a sus hermanos hablar de la madre. En consecuencia, los hijos no podían compartir su dolor ni sus recuerdos de la madre desaparecida: “Yo lo oía llorar desde mi cuarto y no iba a sentarme a su lado, el cuarto de los varones se había convertido en territorio extranjero y mi papá me había prohibido hablar con ellos de «lo de mamá»” (Dillon 54). Aunque cada hermano tenía “los pocos o muchos pertrechos” que había salvado del “naufragio en tierra seca”, nadie podía compartir

esos pertrechos con otros hermanos (54). El silencio forzado les confinó en “huecos diferentes”, impidiendo la comunicación entre los miembros del grupo de la memoria. En contra del silencio impuesto por el padre, la “aparición” de la madre les ofrece a los hermanos una oportunidad de compartir sus recuerdos aislados. Si bien no todos los hermanos tienen el mismo nivel de interés en hallar a la madre desaparecida, la innegable materialidad de los restos óseos les hace recordarla, reconectando los fragmentos ocultos. Junto con sus hermanos, Dillon quiebra un “acuerdo cerrado” de silencio entre los testigos del cautiverio de Marta Taboada. Antes de la aparición del cuerpo materno, la narradora “nunca les pregunté por ese día. [...] Nadie tampoco me preguntó nada, nunca. [...] como si el silencio hubiera sido un acuerdo cerrado” (135). No obstante, a través de su investigación la hija se entera de que ella no es “la única que tenía memoria” (135). En consecuencia, se observa la transición del silencio a la construcción colectiva de la memoria a lo largo de la narración.

Ante el cuerpo de la madre, Marta Dillon se pregunta: “¿La encontraron? ¿Qué habían encontrado de ella? ¿Para qué quería yo sus huesos?” (Dillon 33). Es un momento de la confluencia temporal, en el que la hija siente sensaciones corporales múltiples. Dillon escucha el chasquido de los huesos como si su madre le hablara, sintiendo a la vez un abrazo de la madre. Sobre todo, la narradora quiere los huesos porque ese cuerpo es suyo: “Los había buscado, los había esperado. Los quería”, “Como si fueran míos.” (33). Para ella, identificarse con su madre significa un reconocimiento de la herencia de la memoria. Por lo tanto, esa identificación es el primer paso para reconstruir la subjetividad de la hija de madre desaparecida; para crear el yo narrativo, la autora tiene que empezar desde la recuperación de la parte silenciada.

Frente al cuerpo aparecido, Marta hija construye lo que llama un nuevo “lenguaje de los huesos” (Dillon 88), siguiendo el amor evocado por la corporalidad. Superando la

discrepancia temporal, los huesos inician un diálogo entre madre e hija. Como señala Victoria Daona, los restos óseos ofrecen “una descarnada intimidad” que construye “una voz íntima y política que articula el cuerpo” (52). Su observación corresponde al análisis de Perassi, quien afirma que *Aparecida* es “una definitiva historia de amor: el amor por la madre, la infinita añoranza de su cuerpo, de sus abrazos, su olor, su voz, su palabra” (285). Asimismo, Aguilar hace notar la “poética afectiva de la memoria” que se presenta en la narración de Dillon (40). Según Aguilar, el cuerpo aparecido proporciona a la narradora una fuerte carga emotiva, uno de los motivos de indagar “lo privado y lo familiar [...] la condición de hijo y el rol de los padres” (40). Dicho de otro modo, la cotidianeidad evocada por la intimidad corporal genera un interés en la esfera privada. En consecuencia, dicho interés resulta en la búsqueda subjetiva de los recuerdos con el fin de configurar a los padres desaparecidos a partir de una dimensión afectiva y corporal.

Dillon siente un vínculo afectivo con su madre a través del abrazo: “La abracé entre risas como iba a abrazarla toda la semana, rota de amor, recompuesta entre sus brazos” (Dillon 193). En los brazos de la madre, la hija reconstruye el vínculo que se cortó por la desaparición. Como he observado en cuanto a la escena del hallazgo de la ropa, la verdad íntima de la hija es siempre “el mismo, inmediato, amor” (Dillon 119). Asimismo, se encuentra otra escena del abrazo entre madre e hija en la boda de Dillon y Albertina Carri, la directora y guionista de *Los rubios* (2003). En la escena reconstruida, la madre aparecida celebra la unión de “mi hija enamorada y su compañera” y baila junto a las novias: “debe haber bailado en su cajita de cartón, la pierna quebrada, la mandíbula loca, el brazo que resta y el coxal que no existe” (Dillon 193). Es un momento de la confluencia temporal, en el que la hija siente el amor de la madre mediante una sensación corporal. Tras el baile, las tres mujeres se abrazan juntas: “nosotras la recibimos pero no dejamos de ceñirnos, hay lugar para tanto en nuestro abrazo”

(193). Al encontrar los huesos, Dillon desea abrazar ese cuerpo de la madre imaginando que la madre le devuelve el abrazo; al fin, en su boda ella logra ese deseo. Por otro lado, el abrazo demuestra una extensión del vínculo íntimo, formando una familia que abarca a la madre y a la esposa. Además, la extensión no termina ahí; más bien, el vínculo del amor se amplía hasta incluir a las “hermanas”, otras hijas de desaparecidos: “mis hermanas: Raquel, Alba y Josefina. Son mis hermanas porque nos encontramos en H.I.J.O.S.” (Dillon 47). La narradora también encuentra a otras hermanas fuera de la organización, dado que todas las hijas “de quienes habían muerto la misma madrugada, en la misma esquina, bajo las mismas balas” (Dillon 107) son las “hermanas de la vida o hermanas de la muerte” (Dillon 108). Finalmente, se encuentra la extensión de la familia en la semblanza de Marta Taboada en su urna: “mamá, abuela, bisabuela, hermana, amiga, amante, compañera” (Dillon 197). Entre generaciones, el vínculo afectivo se extiende al rumbo tanto vertical como horizontal.⁷⁹

Curiosamente, la construcción del lenguaje corporal empieza al escuchar el habla de los objetos, los “pertrechos” del “naufragio en tierra seca” (Dillon 54). Cuando la ropa fue encontrada junto con los huesos, la narradora confiesa: “nada de eso podía ser todavía escrito y entonces íbamos por la ropa. Que la ropa hablara” (Dillon 116). Aquí se encuentra la razón por la que la narración empieza con el hallazgo de los materiales residuales (Dillon 19). La autora no puede comenzar a escribir antes de escuchar el sonido de los materiales encontrados. Hay otra ropa de la madre en el recuerdo de Cristina, la sobreviviente que fue encarcelada junto

⁷⁹ La estela de la madre se vincula a la dedicatoria y el agradecimiento de la hija. Al inicio de *Aparecida*, Dillon dedica su libro “a mis hermanos, Santiago, Andrés y Juan. A mis nietos de Marta Taboada: Naná, Tomás, Renata, Furio y Julia. A sus bisnietos, Jade y Marco. Y a quienes vengan llegando a inscribirse en esta genealogía, a tomar su palabra” (7). Además, en “agradecimientos” al final escribe: “A mi compañera, mi amor, Albertina Carri, [...] A mis hermanas, que en esa palabra está todo: Alba Camargo, Josefina Giglio, Raquel Robles. [...] A H.I.J.O.S., por tanto. [...] A cada persona que compartió conmigo sus recuerdos compartidos con Marta Taboada” (Dillon 205-6).

a Marta Taboada. La compañera de la madre describe la polera de Taboada, quien cortó la manga debido al calor insoportable de la cárcel. Al contrario de la expectativa de la hija, Cristina habla de “la vida cotidiana en cautiverio”; en su anécdota, Marta Taboada es “vital, coqueta, creativa” (Dillon 25). Escuchando los relatos, la hija se entera de la fuerza de voluntad de Taboada, quien no perdió las ganas de vivir en su cautiverio.

Como en otras narraciones de otras hijas de desaparecidos, el relato de Dillon se compone no solo de los recuerdos de la narradora, sino también de los de otros. Sin embargo, no todos los recuerdos se incorporan a la narración. Aunque la narración se presenta como “la memoria del barrio, patrimonio común” (Dillon 135), es Dillon quien escoge cuál recuerdo se incluye en su historia. En lugar de la angustia del cautiverio, la narradora se enfoca en “la vida cotidiana” siguiendo los recuerdos de Cristina. Además de Cristina, Marta hija encuentra a otro testigo que comparte sus recuerdos de Marta Taboada. Marcelo, el ex novio de Taboada, le cuenta a Dillon una historia de amor, en la que la madre brilla con energía vital. Como se observa en la anécdota de Cristina, en su relato Taboada no se rinde hasta el fin, luchando contra el temor con el humor, la risa y el amor. Pese a las dudas de su propia hija, Dillon decide creer los relatos de Marcelo porque “Taboada de Marcelo” es la figura materna que ha buscado. En su narración, Dillon transforma a esa figura en parte de su propia Marta Taboada.

En efecto, se observa un mecanismo parecido de la narrativización en *Diario de una princesa montonera: 110% Verdad* (2012) de Mariana Eva Perez. En el *Diario*, la narradora encuentra los fragmentos de la memoria de su madre desaparecida en las cartas dirigidas a Martín, el exnovio de Paty que vive en Francia. Al leer las cartas, la Princesa afirma: “Paty apareció. [...] Ella está ahí, en su escritura. Apareció para mí hace más de diez años” (Perez, *Diario* 127, ~~la~~ cursiva en el original). Como detectives, las hijas buscan las piezas ocultas de sus madres desaparecidas. Recurriendo a los recuerdos de otros, configuran una figura materna

que no se confina al ámbito de la militancia. Ese enfoque se encuentra a lo largo de toda la narrativa de Dillon. A diferencia de obras como *La casa de los conejos* (2008) y *Pequeños combatientes* (2013), *Aparecida* no se concentra en investigar el lenguaje militante de la generación de los padres. En cuanto a esa ausencia, Cabrera y Federico señalan que la narrativa de Dillon muestra “el proceso de reapropiación del cuerpo desaparecido desde un registro que se desmarca de la retórica militante” (7). Según los críticos, a través de ese distanciamiento Dillon consigue dirigir su narrativa a los vínculos entre el amor, la poesía y el erotismo (Cabrera y Federico 7). Como se observa en la aparición del cuerpo materno, el lenguaje corporal supera los datos científicos que ofrecen los restos antropológicos.

Aún después del hallazgo, los datos requieren resignificarse mediante el lenguaje corporal a fin de convertirse en una memoria afectiva. Dicho lenguaje corporal reconstruye los lazos afectivos cortados por la desaparición, un evento traumático para las hijas. Además del propio evento traumático, las dudas en torno a la desaparición perjudican el vínculo de madre e hija. Aun rechazando pensar que Taboada abandonó su vida, la hija confiesa que “Alguna vez pensé que ella ignoraba el olor de la matanza alrededor” (Dillon 175). Efectivamente, es una interrogante que plantean otras hijas también. En *Pequeños combatientes*, la hija, Raquel, se pregunta: “¿por qué los padres no intentaron huir, y de esa manera salvar sus vidas?” (Robles 112). Sin embargo, la niña-narradora no se atreve a expresar esa duda a nadie. Es su tía quien plantea esa cuestión a la abuela: “Se lo advertí un montón de veces y no me quiso escuchar [...] ¿por qué no se fueron?, ¿por qué no escaparon? [...] Eso fue un suicidio, una irresponsabilidad total, con dos nenes chiquitos, se tendrían que haber ido cuando todavía se podía” (112-3). Aunque no le gusta el tono acusador de la tía, la niña confiesa: “pero la verdad es que yo también me había preguntado lo mismo algunas veces” (112).

En definitiva, la herida del abandono es un dolor que comparten las hijas de

desaparecidos. Asimismo, se encuentra ese sentimiento emocional en *Los rubios* (2003), una película de Albertina Carri. Analía Couceyro, la actriz que interpreta a Carri, se pregunta: “me cuesta entender la lección de mamá. ¿Por qué no se fue del país?, me pregunto una y otra vez; o a veces me pregunto ¿por qué me dejó aquí en el mundo de los vivos?” (Carri, *Los rubios*). Según Dillon, esa película no trata de los padres desaparecidos sino de las hijas que crecieron en ausencia (Dillon 29). Mediante el trauma común, la voz narrativa de Carri también representa la de Dillon y de otras hijas de desaparecidos: “No había escuchado ese grito de dolor y bronca que ella puso en escena y que yo nunca pude emitir. Un aullido que reclama y demanda por qué, por qué ellos eligieron su vida, por qué nos abandonaron” (Dillon 29). Como la niña Raquel en *Pequeños combatientes*, Dillon tiene miedo de encontrar la respuesta a su pregunta: “el deseo confuso de querer y no querer como en la mesa del espiritista donde se busca la voz querida pero si habla, si habla ya no es de este mundo ni es lo que se buscaba” (117). En fin, las dudas se vinculan a esta cuestión: “¿Me quería mi mamá?” (Dillon 18). A través de la narración, Marta hija intenta encontrar su propia respuesta.

Para Dillon, la maternidad en sí misma es una vivencia trascendental que le ayuda entender a la madre desaparecida. Ya es mayor que su madre y tiene hijos: “Ahora creo que puedo sentir su cansancio, la cantidad de energía que debe desplegar para mantener amarrado todo lo que quería, para atravesar cada día sin dejar que se filtrara el miedo. Porque si ella lo sintió, yo apenas me di cuenta” (Dillon 176). Criando a sus propios hijos, Marta hija se da cuenta de que su madre era una guerrera que luchaba sin cesar para proteger a sus hijos del miedo, aun cuando ella misma sintiese el peligro inminente. De hecho, Dillon tiene dificultades similares, tratando de encontrar un equilibrio entre la militancia y la maternidad. Siguiendo a Rubino y Sánchez, Dillon “re-presenta” a su madre al convertirse en madre ella misma; para la hija, la herencia de la madre es “una pedagogía de la maternidad”. Por medio de su propia

vivencia, la hija encuentra una manera de aceptar a la madre en su totalidad – una militante intrépida y, al mismo tiempo, una madre cariñosa: “aunque yo no pueda enojarme con mi mamá por haber vivido en sus cortos 35 al menos intensamente dos vidas. Una no deja de ser quien es porque tiene hijos. Y eso es algo que todavía creo les debemos a ellos” (Dillon 29).

A lo largo de la narración, se presentan los lazos afectivos entre tres generaciones: Marta Taboada, Marta Dillon y sus hijos. Ese vínculo se basa en la corporalidad y Dillon transmite el lenguaje corporal a la nueva generación: “Mi maternidad es cuerpo a cuerpo. [...] El lenguaje del amor no se habla, se inscribe. Esa poesía material es la que aprendí de mi madre” (Dillon 49). Aquí se encuentra una foto del álbum de familia: “Me despierto abrazada a mi hijo, enredados los dos, piernas, brazos, su respiración constante sobre mi pecho, mi nariz sobre su pelo. Así dormía con mi hija mientras fue una niña; así crecimos las dos, entrelazadas” (49). Esta foto se parece a la foto del prólogo, en la que Taboada y Dillon están “entrelazadas” cuerpo a cuerpo. A través de comparar su propia maternidad con la de su madre, Dillon encuentra “un modo de ejercer la maternidad en el que los cuerpos son la cifra” (Peller 82). Asimismo, se observa la herencia del lenguaje corporal entre madre e hija en *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy. La narradora afirma que el cuerpo es lo que une a las generaciones: “El cuerpo, como único hilo conductor. Cuerpo que da vida. Cuerpo que da muerte” (Urondo Raboy 268). Al tener su propio hijo, Ángela hija busca una guía para navegar el nuevo territorio de la maternidad mediante la intimidad corporal que tenía con su madre. En efecto, la narradora se identifica con su madre a través de la corporalidad: “La memoria del cuerpo que no está, pero que alguna vez estuvo y fue también mi cuerpo” (268). Su búsqueda se parece a la de Dillon, quien también encuentra una zona de identificación en el cuerpo materno.

Dillon construye la subjetividad por medio de una identificación corporal entre generaciones del linaje materno. Ante una foto de su hija, sostiene que ve “en sus ojos mis ojos

de hija” (Dillon 179). A lo largo de la historia, la relación de madre e hija se presenta como un vínculo fundamental, en el que se basan los otros lazos afectivos. Como señalan Rubino y Sánchez, la hija es “la elegida” por la madre para transmitir a la próxima generación su herencia, tantos sus saberes como sus luchas: “Ella tenía ansiedad por decírmelo todo, quería que entendiera del amor, de la muerte y de la revolución; y yo creía que entendía” (Dillon 62). Es una herencia única, heredada mediante el lenguaje corporal y entendida a través de la maternidad. Por el contrario, a los hermanos de Dillon no les interesa dicha herencia, tratando de evitar la carga. A diferencia de Marta hija, sus hermanos siguen las órdenes del padre, quien prohibió hablar de la madre desaparecida. Aceptando el silencio forzado, el hermano Andrés se niega a reconocer cualquier recuerdo de la madre. Cada vez que Dillon le pregunta sobre sus recuerdos de la madre, Andrés contesta: “Te juro que no. De mamá no me acuerdo nada, nada, nada” (Dillon 101). Por otra parte, la narradora continúa interrogando al padre sobre la desaparición materna. Sin embargo, siempre recibe la misma respuesta: “—¿Cuándo vamos a poder ver a mamá? —En quince días, dame quince días y te digo” (Dillon 39). Pidiendo otra vez una respuesta justa del padre, Dillon recuerda los intentos fracasados: “Habían pasado 485 veces quince días desde la primera vez en que le había preguntado por mamá” (146). Sin nadie con quien hablar, Marta hija se sentía como un barco naufragado en tierra seca (Dillon 54).

Tampoco se observa una presencia significativa de los varones en la tercera generación. Es la hija quien ayuda a Dillon a través de su búsqueda de los recuerdos de Taboada. Además de apoyar a su madre, la hija hace comentarios en cuanto a la figura de Taboada que Dillon reconfigura y Dillon respeta sus comentarios, tratándola como sucesora futura de la herencia materna. Además, no se encuentra ninguna presencia del padre, sino de las dos madres – Marta Dillon y Albertina Carri. En fin, el legado se transmite entre mujeres, de madres a hijas (Rubino y Sánchez). Por ello, Dillon evoca la intimidad que tenía con su madre a fin de recuperar los

recuerdos silenciados por el padre. Para ella es una búsqueda natural, ya que “el cuerpo vivo buscando echar raíces en la tierra materna” (Dillon 164). Por medio de la corporalidad, se reconstruye la memoria que es “un conocimiento no reproducible, inalterable en su silenciosa y persistente verdad” (Perassi 262). El habla del cuerpo no desaparece, puesto, para Dillon el cuerpo materno nunca se separa del cuerpo de su hija (Dillon 165).

La aparición del cuerpo revitaliza los lazos afectivos entre generaciones. Dillon se acuerda del temblor en la voz de su hija al anunciarle el hallazgo de los restos de Marta Taboada. Curiosamente, al escuchar la noticia la nieta gimió “como si lo que estuviera contando era que su abuela había muerto en ese momento, a ella que ni siquiera conoció a su abuela” (Dillon 47). La materialidad del cuerpo le informa sobre la muerte, algo que era solo un concepto intangible antes de la aparición. La escena se vincula al epígrafe de Hélène Cixous: “Quiero ver con mis ojos la desaparición. Lo intolerable es que la muerte no tenga lugar, que me sea sustraída. Que no pueda vivirla, tomarla en mis brazos, gozar sobre su boca del último suspiro” (Dillon 9). A causa de la aparición del cuerpo, la nieta “vive” la muerte de Marta Taboada. Por otro lado, la aparición despierta los recuerdos latentes de Dillon. Tras el hallazgo, la narradora tiene un sueño, que fue “el primer sueño vívido con mi mamá [...] había estado con ella otra vez, por primera vez” (Dillon 48). En ese sueño, Marta Taboada la tiene en sus brazos y la hija siente “su pelo rubio contra mi cara, el olor de su pecho, su temperatura” (48). Mediante esa sensación corporal, la narradora logra “gozar sobre su boca del último suspiro” (Dillon 9).

El funeral de Marta Taboada es un ritual que extiende los lazos afectivos más allá de la familia y amplía el vínculo afectivo por medio de esa congregación femenina de las hijas de desaparecidos. Las “hermanas” llevan al funeral sus obras artísticas para adornar el cuerpo de la madre Marta Taboada, transformándose en parte de la familia mediante resignificar el cuerpo materno. De hecho, el arte juega un papel principal en el acto funerario desde el inicio de la

preparación: “Marta no era abogada, era artista [...] Tenemos que transformar la urna de mi mami en un alhajero” (Dillon 189). En lugar de comprar bienes de lujo, las hijas llenan el alhajero con las joyas creadas por ellas mismas, “convirtiendo tuercas en collares, caracoles en botones, cualquier trapo en un vestido” (189). Además, las hijas aportan los objetos que representan los recuerdos de sus propios padres. Por ende, el funeral de Taboada sirve como una despedida para otras hijas también. Durante treinta y cinco años, Marta era “la muerte sin nombre ni siquiera llega a ser muerte” (Dillon 116); mediante el ritual funerario se transforma: “ya no fantasma sino un ancestro” (Dillon 191).

Durante el velatorio, las hijas construyen una memoria colectiva, compartiendo las piezas de sus recuerdos (Dillon 201). Sosteniéndose unas a otras, luchan juntas contra el olvido y el silencio. Al final del funeral, Dillon acaricia por última vez el cuerpo de la madre: “Toqué su calavera con la yema de los dedos, puse la mano en su costado para que la mejilla descansara en mi palma” (Dillon 199). Se aferra a los huesos “como una nena que abraza su peluche antes de dormir”, abrazando y besando ese cuerpo con una “fogata de amor” (190). De hecho, los restos óseos no solo representan el amor, sino también la resistencia: “Ella era también sólida aun desarticulada y sus fragmentos no hablaban de fragilidad sino de resistencia” (191). Aun después de los años de violencia, los huesos siguen siendo tenaces; es una “victoria entre tanta derrota” (190). Los restos sólidos claman “por un plural” (191), retomando “su lugar en la historia” (197). Como un símbolo de resistencia, el cuerpo de Marta Taboada sirve como un recordatorio del deber colectivo, “un deber de Justicia” (191), para las hijas de desaparecidos.

En conclusión, mi análisis de *Aparecida* empieza con el epígrafe de Hélène Cixous. Mediante los recuerdos corporales, Marta hija reconstruye el “último suspiro” de su madre desaparecida. Vemos una foto de la madre en la portada, pero no la cara en esa foto porque la madre está “desaparecida”. A través de su narrativa, Dillon (re)configura a la madre

desaparecida mediante el lenguaje corporal. Por ende, la figura femenina ya no le da la espalda en la contraportada; por fin, se muestra su rostro.

En el prólogo, Dillon describe una foto de su infancia, en la que se presenta un contacto corporal con la madre Taboada. Por su parte, la hija reconstruye su infancia mediante los contactos entre su cuerpo y el de la madre. En el proceso de (re)configurar a la madre, Dillon también recurre a los recuerdos de otros, incluso sus hermanos. Al igual que su hermana, Juan reconstruye los recuerdos de la madre evocando los sentidos corporales. Al recordar la intimidad corporal, los hermanos reconfiguran a la madre desaparecida.

Además, el hallazgo de los restos de Taboada resulta un rito en el que el vínculo afectivo se amplía hasta incluir a las “hermanas” – otras hijas de desaparecidos. Las hermanas llevan al funeral sus obras artísticas para adornar la urna, reconfigurando el cuerpo de la madre. También contribuyen con objetos que representan a sus propios padres, compartiendo la memoria con otras hijas. A través del rito funerario, las hijas construyen una memoria colectiva y luchan juntas contra el olvido y el silencio. En efecto, el cuerpo de Taboada no solo representa el amor, sino también la resistencia. Tras tantos años de opresión, aún se mantiene el cuerpo tenaz. Ante ese cuerpo, las hijas se acuerdan de su deber como una comunidad de memoria. Llevando la urna entre sus brazos, las hijas aclaran juntas: “Huesitos [...] ¡para toda América Latina!” (Dillon 193). En la ceremonia, la urna se resignifica como un útero que engendra las primeras luces contra la oscuridad (196-7). A fin de cuentas, el funeral es un ritual de renacimiento en el que las hijas se convierten en hermanas, renaciendo del útero de Taboada. Son hijas de Marta Taboada, como Dillon es hija de las madres de sus hermanas.

3.4. La autfiguración de la subjetividad en la narrativa cinematográfica

En este capítulo, estudio la autfiguración de la subjetividad en la narrativa cinematográfica a través de *Los rubios* (2003) de Albertina Carri. La cineasta nació en 1973 en la ciudad de Buenos Aires. Es guionista, directora, productora de cine y artista audiovisual. Como las autoras de otras obras de presente corpus, Albertina Carri es hija de los desaparecidos durante la dictadura militar argentina (1976-1983). La madre de Carri, Ana María Caruso, fue profesora en la facultad de filosofía y letras de la Universidad de Buenos Aires y el padre, Roberto Eugenio Carri, fue periodista y sociólogo. Caruso y Carri tuvieron tres hijas: Andrea, Paula y Albertina. Eran militantes de los Montoneros en la década de los setenta. Ambos padres fueron secuestrados el día 24 de febrero de 1977 (Ocampo 324-5). Permanecieron en cautiverio en un centro clandestino de detención conocido como “El Sheraton”. Actualmente el mismo edificio funciona como una comisaría, a la que Carri y su equipo de filmación acuden en la película. Después del secuestro, se mantuvo una comunicación epistolar entre los padres y su familia durante casi diez meses. Sin embargo, las cartas dejaron de llegar a principios del año 1978 (Carri, *Cartografía* 85). Además de *Los rubios*, Albertina Carri ha dirigido las películas *Barbie también puede estar triste* (2001), *Géminis* (2005), *La rabia* (2008) y *Cuatreros* (2016).

Cuando Carri estrenó *Los rubios* en 2003, la película se convirtió instantáneamente en una de las películas más polémicas del año. Sobre todo, los debates en cuanto a la película se enfocaron en su manera de abordar el pasado, desafiando la memoria hegemónica que idealiza a los militantes de los setenta y planteando una cuestión sobre los testimonios. A través de su relato cinematográfico, Albertina Carri investiga la trayectoria de sus padres desaparecidos hasta el día del secuestro. El filme recurre a fotos, documentos, entrevistas y testimonios en un todo. El equipo de producción hace entrevistas frente a la cámara a las vecinas del barrio donde la familia Carri vivió hasta el secuestro de los padres. También se presentan los testimonios

grabados de los ex militantes. Carri intenta organizar los fragmentos de la memoria desde su perspectiva, configurando tanto las figuras de sus padres como su propia subjetividad.

Desde el comienzo del filme, la cineasta revela su identidad como hija de desaparecidos mediante los títulos que rezan: “El 24 de febrero de 1977 Roberto Carri y Ana María Caruso fueron secuestrados y ese mismo año asesinados. Tuvieron tres hijas: Andrea, Paula y Albertina”. En la película hay varias entrevistas con compañeros, amigos y familiares de los desaparecidos, incluso entrevistas con dos mujeres del barrio de Hurlingham, un barrio obrero al que Roberto Carri y Ana María Caruso se mudaron con sus hijas para desempeñar su militancia.⁸⁰ Por otro lado, Carri y su equipo de filmación continúan una búsqueda geográfica al visitar los lugares de eventos pasados, a pie o en coche. Además del barrio obrero en el que vivieron los padres por última vez, el equipo visita la comisaría que fue un centro clandestino donde el matrimonio estuvo encerrado. Luego, se traslada al campo donde Albertina y sus hermanas vivieron después de la desaparición de sus padres. A pesar de los esfuerzos, la investigación del equipo no ofrece un resultado satisfactorio, faltando una narración que

⁸⁰ La actriz Analía Couceyro, interpretando a Albertina Carri, lee una cita del libro de Roberto Carri, *Isidro Velázquez: Formas prerrevolucionarias de la violencia* (1968): “La población es la masa, [...] sumiso a todos los poderes, inactivo ante el mal, resignado con su dolor. Pero, aun en ese estado habitual de dispersión, subyace en el espíritu de la multitud el sentimiento profundo de su unidad originaria; [...] un día, ante el choque sentimental que actúa de fulminante, explota ardorosa la pasión, la muchedumbre se hace pueblo, el rebaño se transforma en ser colectivo [...] las voluntades individuales se funden y se sumergen en la voluntad general; y la nueva personalidad, electrizada, vibrante, se dirige recta a su objetivo” (Carri, *Los rubios*). De hecho, el autor de ese párrafo no es Roberto Carri, sino un histórico Juan Díaz del Moral, quien escribió en 1923 un libro sobre los levantamientos campesinos en Cataluña (Nouzeilles 271-2). En *Isidro Velázquez*, Roberto Carri adopta la teoría de Del Moral con respecto a la sublevación del pueblo como marco teórico para analizar los crímenes en las regiones rurales del norte argentino en la década de 1960. Tomando el caso de Isidro Velázquez, un bandido de la provincia del Chaco quien fue asesinado por la policía en 1967, el sociólogo sostiene que un evento espontáneo de la violencia política puede desencadenar una transformación radical y, al final, una revolución (Nouzeilles 272). Supongo que Roberto Carri esperaba la realización de esa teoría en su barrio obrero al mudarse.

abarque todas las pistas. En fin, el enfoque de la película no es una investigación sobre la trayectoria de los padres desaparecidos, sino la (re)construcción de la memoria de la hija Carri de un modo autorreferencial.

Tras los títulos, la primera escena de *Los rubios* es una escena de animación con los muñecos de Playmobil al lado de una casa en un campo. Después, aparece una imagen del campo “real” con un cartel que dice “El campito”.⁸¹ Ese campo es el lugar en el que Albertina y sus hermanas vivieron con sus tíos después del secuestro de sus padres; en otras palabras, es un sitio memorial de su infancia. Teniendo en cuenta que Albertina solo tenía tres años cuando sus padres desaparecieron, el campo es un lugar donde empiezan sus recuerdos. Curiosamente, la cineasta sostiene que “el campo es el lugar de la fantasía, o donde comienza mi memoria” (Carri, *Los rubios*). Siguiendo su afirmación, la fantasía y la memoria se entrelazan en el mundo de la infancia.

Mientras la pantalla muestra el paisaje del campo, mediante la voz en off Carri enseña a la actriz Analía Couceyro a montar a caballo. La conversación comienza espontáneamente sin identificación, así que el espectador no puede identificar a las dueñas de las voces hasta que se revelan más tarde. En *Los rubios. Cartografía de una película* (2007), la cineasta afirma que aprendió a montar a caballo durante su niñez en el campo. Sensaciones corporales como “el viento contra la cara” le evocan el tiempo que pasó en el campo, esperando el regreso de sus padres (Carri, *Cartografía* 18). Durante ese tiempo de espera indefinida, la niña Carri solía ver a sus padres en un auto que su madre manejaba. Según Carri, las imágenes eran “tan reales” que a veces dudaba de su veracidad (18). En realidad, sus padres desaparecieron para siempre,

⁸¹ “El campito” evoca el nombre del Campo de Mayo, la guarnición militar principal de Argentina. El Campo fue uno de los centros clandestinos de detención durante la última dictadura militar (Walas 475).

pero a la niña le parecía imposible distinguir “lo que viví” de “lo que pensé” entre tantas fantasías de la vuelta de los padres (18). Por ende, “el recuerdo termina siendo un gran entramado formado por años de inventos y deseos incumplidos” (18).

Se encuentra otra representación de la infancia imaginaria en la última escena de los títeres. La escena representa el secuestro de los padres mediante figuras de Playmobil. Las dos figuras van en un coche descapotable y entran en una estación para encontrarse con sus compañeros. Tras el encuentro, las dos figuras que representan a los padres de Albertina siguen su camino, hasta que un OVNI desciende y las secuestra. El elemento fantástico de esa escena muestra una visión infantil que expresa el trauma de la desaparición de sus padres, imaginando una versión misteriosa en vez del secuestro sangriento de la realidad. De hecho, la imagen de una nave espacial era parte de la cultura popular en los años setenta y ochenta. Las familias de clase media, incluida la familia Carri, iban a los cines a ver las películas hollywoodenses del género ciencia ficción como *Encuentros cercanos del tercer tipo* (1977) de Steven Spielberg. También se encuentran referencias a las películas de Disney en las cartas de Ana María Caruso (Carri, *Cartografía* 90). Aun si no vio dicha película de Spielberg, se puede suponer que la familia Carri conocía las películas estadounidenses.

En la escena de la estación de servicio, una de las figuras de los compañeros tiene un arma, un objeto que alude a la violencia escondida. Pese a la configuración desde una mirada infantil, la presencia del arma revela el hecho de que la violencia era parte de la vida cotidiana de la familia Carri. Asimismo, se revela la falsedad de la inocencia infantil en la escena donde Couceyro relata las palabras de un sobrino de Carri. Según ella, ese niño de seis años dice que va a matar al asesino de sus abuelos maternos cuando encuentre la identidad del asesino. En *Cartografía de una película*, Carri indaga la cotidianeidad del trauma de las víctimas del secuestro y de la tortura. A través de su investigación y entrevistas, la cineasta encuentra que

las detenidas y torturadas sienten el dolor aún después de meses o años. Debido a los eventos traumáticos, las mujeres sufren varias fobias a sensaciones corporales, incluso “a un olor, a un sonido, a una comida, a una textura, a la oscuridad, al agua” (Carri, *Cartografía* 16). En ese sentido, la fobia invade la vida cotidiana de las víctimas; es “una tragedia inenarrable” (16). De hecho, también se observa la cotidianeidad de la violencia en otras narraciones del corpus. En *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, la niña-narradora necesita hacer espacio para su comida, dado que la mayor parte de la mesa del comedor ya estaba ocupada por las armas (86). Las armas no la asustan pues son parte de su vida diaria en clandestinidad.

También podemos ver la omnipresencia de la violencia en los títulos que aparecen tras la escena donde Couceyro visita una peluquería para comprar unas pelucas rubias. Esos títulos utilizan la misma tipografía que los títulos del comienzo que anuncian la desaparición de Roberto Carri y Ana María Caruso. Revelando la violencia oculta del terrorismo de estado, los títulos dicen: “Primero mataremos a los subversivos, luego a sus colaboradores, luego a sus simpatizantes, luego a quienes permanezcan indiferentes, y por último mataremos a los indecisos” (Carri, *Los rubios*). En efecto, los títulos toman las palabras de Ibérico Saint Jean, un militar que fue gobernador interventor de la Provincia de Buenos Aires. En mayo de 1977, el general aseveró: “Primero mataremos a todos los subversivos, luego mataremos a sus colaboradores, después [...] a sus simpatizantes, enseguida [...] a aquellos que permanecen indiferentes, y finalmente mataremos a los tímidos” (Crocco). Su aclaración resultó en impregnar una desconfianza en la sociedad argentina. Aún después de dos décadas tras la caída de la dictadura militar, se encuentra dicha desconfianza en la entrevista con una vecina del barrio en el que la familia Carri vivió antes del secuestro de los padres. Al principio, la vecina afirma que “la verdad [...] yo no sé nada” (Carri, *Los rubios*) y le pregunta al equipo el objetivo de la filmación. Cuando el camarógrafo contesta que la película es un proyecto universitario,

la vecina rectifica su afirmación anterior e identifica a Albertina Carri. Sin embargo, la misma vecina se desdice otra vez cuando Carri misma le pregunta si la recuerda, diciendo que no la recuerda porque había mucha gente en el barrio en esa época. El cambio de sus respuestas no solo muestra el miedo aún existente en la sociedad argentina, sino que deconstruye la confiabilidad de los testimonios.

Además de los muñecos de Playmobil, Carri se desdobra mediante la representación de una actriz, quien anuncia su identidad frente a la cámara: “mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri” (Carri, *Los rubios*). Aparte de la interpretación de la actriz, se ven dos registros del desdoblamiento de Albertina Carri (Amado, “Los infantes”). En el primer registro, que se representa en la pantalla, Carri adopta dos papeles: testigo y directora. Por otro lado, el segundo registro se esconde detrás de escena; allí, la “verdadera” Carri está trabajando como cineasta. Mostrando la escena de producción de la propia película, Carri crea unas escenas autorreferenciales en las que el personaje y la cineasta se miran a sí mismas. Siguiendo el argumento de Julio Prieto, la representación autorreferencial del yo fílmico en esas escenas es la “teatralización del yo”, uno de los rasgos de la narrativa autoficcional (104). Aun viniendo del estudio de las narraciones literarias, el crítico afirma que se puede trasladar la noción a otros medios, incluso “el cine documental subjetivo” (Prieto 104).⁸²

⁸² En *Tiempo pasado* (2005) Beatriz Sarlo critica el enfoque en la subjetividad de *Los rubios*, sosteniendo que “el filme de Carri es un ejemplo casi demasiado pleno de la fuerte subjetividad de la posmemoria” (153). Según la crítica, una búsqueda de “verdad” no tiene que excluir las voces de figuras públicas como compañeros de los padres desaparecidos (153). Siguiendo su crítica, Carri no logra acceder a la “verdad” debido a su estrategia narcisista, obsesionándose a sí misma mediante sus dobles.

Por su parte, Juan Ignacio Vallejos destaca de un modo aún más afirmativo el peso de los padres en los hijos, negando la posibilidad de crear su propia voz de la nueva generación: “No hay lugar para lo que los *hijos* tienen para decir. [...] asumen su papel secundario de repetidor de ideas, de reafirmador del duelo y del dolor. Los hijos son sólo la marioneta

En su ensayo “La autoficción audiovisual”, Ana Casas señala que la autoficción cinematográfica y teatral pone “la figura del autor en el centro de un discurso que, de manera paradójica, construye una referencialidad que igualmente resulta negada” (41). Dicho de otro modo, la figura del autor se configura de un modo autoficcional, basándose tanto en los hechos referenciales como en una imaginación ficcional. Por lo tanto, la figura del autor y el autor extratextual son sujetos distintos. En *Los rubios*, la cuestión de referencialidad se vuelve más complicada a causa de la presencia de Analía Couceyro. En primer lugar, la cineasta Carri aparece frente a la cámara interpretando el personaje “Albertina Carri”, construyendo una referencialidad. Sin embargo, la referencialidad resulta negada inmediatamente por la actriz Couceyro, representando otra figura con el mismo nombre. Por otra parte, el desdoblamiento agrava la dificultad de encontrar a quién pertenece la voz narrativa. Se encuentra una tensión entre las voces múltiples en las escenas donde la voz de Couceyro está en conflicto con la voz de la directora Carri. La narración polifónica engendra una desestabilización del yo clásico de un documental testimonial (Walas 478).

Como señala Gabriela Nouzeilles, *Los rubios* no sigue el lenguaje convencional del documental testimonial, mostrando la ingenuidad de sus criterios verdaderos (269). Al producir la película, Carri no solo investiga a los desaparecidos, sino que también averigua el propio concepto del documental como un género autobiográfico. El problema de representación se presenta de un modo metafórico en proceso de producción. Se observan las imágenes repetidas de pérdida en el camino del equipo de filmación, tanto por su equivocación como por un obstáculo exterior. Considerando la búsqueda como motivo principal de un documental, esos

rejuvenecida de un héroe impoluto con quien no hay posibilidad de diálogo” (8, cursiva en el original). En vez de aceptar ese “papel secundario”, en *Los rubios* Carri toma la autoría de la voz narrativa, (re)configurando a los padres desde su presente.

obstáculos demuestran la dificultad de conseguir el ideal de un documental testimonial – la reconstrucción del pasado de una manera completa y fidedigna. Efectivamente, la cineasta se niega a tratar los testimonios como un hecho objetivo, cuestionando su veracidad. En *Cartografía*, Carri asevera que “no creo en el testimonio como una garantía de certeza” en el plano de lo “rigurosamente” documental (28). Para ella, esa actitud resulta engañosa al reconstruir los recuerdos. Tomando en cuenta los factores que afectan los testimonios, incluso “el ánimo y los caprichos de la persona al momento de dar testimonio”, la directora concluye: “El testimonio es un recurso que no legitima, no deja de ser «ficcional»” (Carri, *Cartografía* 28).

Siguiendo el argumento de Stella Bruzzi, todas las representaciones son performativas, aún si las imágenes discutidas son recursos “reales” o “auténticos” (6). Según la crítica, la “verdad” que dichas imágenes pueden lograr solo se sitúa en el momento del encuentro entre la realidad y su representación. La representación nunca es igual que su referencia de la realidad, dado que el rodaje es siempre una incisión, una intrusión (Bruzzi 6). De hecho, ninguna obra de ficción ni de no ficción que pretenda comentar la realidad busca la “realidad” en verdad (Bruzzi 7). Al fin, la llamada verdad en cualquier película es un resultado de una negociación continua entre la realidad por un lado y la interpretación por otro (Bruzzi 6). En efecto, se puede encontrar la performatividad en varias escenas de *Los rubios*. En primer lugar, las escenas de animación tienen un valor performativo. Los muñecos de Playmobil son actores de plástico (Quílez Esteve 82), los que actúan en un teatro de animación. Aunque las figuras interpretan a los padres desaparecidos, en la representación falta la referencialidad esperada de un documental. Como señala Bruzzi, la película de Carri no busca la “realidad” con el fin de hacer comentarios respecto a dicha realidad.

Por otra parte, la referencialidad se pone en cuestión en la escena del barrio, en el que

Carri y su equipo hacen entrevistas con los vecinos. Las imágenes no son “reales” ni “auténticas” porque son segundos contactos con los entrevistados, mientras que las entrevistas originales no aparezcan en la película. Por consiguiente, los testimonios son “renarraciones, segundas frecuentaciones de un relato ya formulado [...] que enfatizan, una vez más, el carácter de constructo sintético del film y la irrecuperabilidad de cualquier sentido originario” (Garibotto y Gómez 116). Asimismo, se encuentra la performatividad en la escena de la prueba de ADN.⁸³ Para Carri, es la segunda vez que entrega la muestra. Junto a Carri, la actriz Couceyro se extrae sangre para hacer la prueba. Interpretando a Albertina Carri, Couceyro realiza una actuación performativa frente a la cámara. Por su parte, la segunda prueba de Carri también tiene un valor performativo, representando la “realidad” de un modo ficcional. A fin de cuentas, dicha escena interroga: ¿quién es la “actriz”? Tanto Carri como Couceyro desempeñan su papel performativo en la pantalla. En fin, el límite entre la realidad y la ficción se desdibuja: “no sabemos si es una memoria «real» o «ficcional» en el sentido de creada completamente para la película o simplemente puesta «en acto»” (Walas 479).⁸⁴

A diferencia de los documentales que siguen la estructura convencional del género testimonial, Carri no se concentra en averiguar la veracidad de los testimonios. De hecho, en *Los rubios* la manipulación de los testimonios sirve como una de las estrategias narrativas. A lo largo de la película, se presentan testimonios de varios testigos, incluso de los compañeros,

⁸³ Según Diana Taylor, la prueba de ADN tiene un valor performativo para los hijos de desaparecidos (168-9). La prueba biológica se vincula a la construcción identitaria, en la que se basa el activismo de los “hijos”.

⁸⁴ En su ensayo, Joanna Page afirma que la ausencia y la pérdida de Albertina Carri son experiencias irreductibles, las que no pueden mitigarse mediante la producción de una película sobre ello (34). Según la crítica, tampoco es posible para un espectador lograr una identificación cinematográfica a través de una experiencia catártica. Page sostiene que el rechazo de “contar una historia” es un medio de resistencia para Carri, quien se niega a construir la memoria de supermercado (34).

los vecinos, los familiares y la directora misma. No obstante, las palabras de esos testigos no tienen una autoridad superior a las enunciaciones de otros personajes. Algunas veces, los testigos son despojados tanto de sus caras como de sus voces, así que Carri retoma sus palabras y las convierte en parte de su narración. En una escena la voz de Carri relata su diálogo con una compañera, quien estaba en cautiverio junto con sus padres. Ante las fotos de vacas muertas en un matadero, la compañera recuerda su experiencia en el centro clandestino de detención. En lugar de comentar dicha analogía, Carri habla de su preferencia fuera del ámbito político: “No me gustan las vacas muertas. Prefiero una arquitectura bonita” (*Los rubios*).

También se muestra la marginación de los testigos en el emplazamiento de las escenas. Mientras Couceyro se sitúa en el centro interpretando a Carri, los testigos están encerrados en los monitores al fondo de la escena. En suma, la marginación de los testigos es un marco intencional con el fin de ponerlos en segundo plano. Ocupando un lugar periférico, ellos están fuera del enfoque de la cámara.⁸⁵ Además, el ademán de la actriz Couceyro demuestra su desinterés en los testigos, dándoles la espalda y negándose a ser una oyente atenta a los testimonios. Los marcos de escenario generan un distanciamiento, el cual le impide al espectador simpatizar con los testigos en monitores. En vez de adoptar la perspectiva política de los testigos, el espectador siente una ansiedad creada por la tensión entre los compañeros y la protagonista, interpretada por Couceyro.

A través de su película, Carri construye un espacio donde los hijos inventan su propia voz distinta de sus padres. Aun reconociendo que ellos sobrevivieron a una época terrible, la cineasta critica a los de la generación anterior, afirmando que ellos “reclaman ser protagonistas

⁸⁵ En su ensayo, Ana Amado señala que “una ubicación oblicua en el sistema del film” de los testigos y sus testimonios es un medio del “sistema de regulación [...] a nivel lingüístico”, el cual se realiza mediante la intervención de la directora y la carencia de atención de la protagonista (“Los infantes”).

de una historia que no les pertenece” (Carri, *Los rubios*). Como una integrante de la nueva generación, Carri rechaza reiterar el discurso de “esos contemporáneos de los padres”, los cuales “no pueden sino hablar desde ese pasado” (Sarlo 147).⁸⁶ El objetivo de Carri no es una recuperación del discurso de los padres, sino una construcción de una narración nueva de los hijos desde el presente. Como señala Gonzalo Aguilar, los personajes de Carri no se anclan en el pasado, sino que se configuran por medio de “la difícil confrontación entre un presente que recuerda y un pasado que se aleja” (182).

Según Garibotto y Gómez, en *Los rubios* se repite una “sistemática frustración de expectativas” (113): “El film genera una expectativa, anticipa una construcción y, una vez creado ese espacio de recepción, lo deja alevosamente vacío [...] en esta oscilación constante entre mostrar y ocultar [...] *Los rubios* cifra su apuesta narrativa” (119). Se observa dicha frustración sistemática en las escenas de testigos, los que quedan anónimos. Aunque se presentan sus nombres en los agradecimientos al final, es difícil asociar los nombres con los testigos correspondientes. El anonimato de los testigos recalca la autoría de Carri sobre la película, destacando su autoridad narrativa.

La perspectiva de Carri creó un conflicto con la del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), que envió al equipo de Carri una carta rechazando la solicitud de

⁸⁶ En particular, se destaca el rechazo de Carri en torno al discurso político de la generación de los padres. Mediante la voz de Couceyro, se afirma: “Alguien intentó explicarme algo de unos señores buenos y unos señores malos; algo de los peronistas, los descamisados, los obreros, los militares, los montoneros. No entendí nada de todo lo que me dijeron. Ni una sola palabra” (Carri, *Los rubios*). Asimismo, en otra escena critica el punto de vista de los exmilitantes, sosteniendo que “Los amigos de mis padres estructuran todo de manera tal que parezca un análisis político” (Carri, *Los rubios*).

fondos.⁸⁷ Couceyro lee esa carta ante el equipo de filmación, incluida Albertina Carri⁸⁸. La carta llama a la película de Carri un proyecto valioso, pero critica su punto de vista en cuanto a los testigos, especialmente a los compañeros de sus padres. A fin de producir “un mayor rigor documental”, el Instituto aconseja que eviten ficcionalizar las experiencias de los testigos, señalando que la ficcionalización “puede nublar la interpretación de hechos lacerantes” (Carri, *Los rubios*). También critica el enfoque en la subjetividad de Albertina Carri, pidiéndole al equipo “una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretarían con la participación de los compañeros de sus padres”, quienes fueron “intelectuales comprometidos [...] cuyo destino trágico merece que este trabajo se realice” (Carri, *Los rubios*). Dicho de otro modo, el Instituto rehúsa apoyar el proyecto de Carri porque, para ellos, en ese proyecto se echa en falta un respeto apropiado hacia los militantes de los setenta. Tras la escena en la que Couceyro lee la carta, la fotografía se convierte en blanco y negro, mostrando al equipo de filmación. Discutiendo sobre la decisión del Instituto con otros miembros del equipo, Carri afirma que el Instituto necesita un documental de “generación”, pero ella misma no haría esa película.⁸⁹

Al contrario de la perspectiva del Instituto, Carri construye su obra cinematográfica

⁸⁷ Tras el rechazo inicial, el Instituto cambió su decisión y concedió una beca al equipo de Carri. Al final de la película, aparecen los títulos que dicen: “Esta película se realizó con el apoyo de la Universidad del cine, Fondo Nacional de las Artes y el INCAA” (Carri, *Los rubios*).

⁸⁸ Siguiendo el término de Garibotto y Gómez, esta lectura de la carta del INCAA es una “renarración” (116), teniendo en cuenta que dicha lectura no es un evento “espontáneo”, sino una representación atrasada. En otras palabras, se encuentra una discordancia espacio-temporal entre el evento “auténtico” detrás de la escena y su actuación frente a la cámara. Por ende, en esta escena no solo la actriz Couceyro, sino también todos los integrantes del equipo son “actores”, incluso Albertina Carri.

⁸⁹ En su entrevista a Carri, María Moreno critica dicha carta del Instituto, llamándola “un panfleto en forma de carta”. Por su parte, Carri señala que lo que el Instituto requiere es una “memoria de supermercado” (Moreno).

con libertad narrativa que supera la veracidad testimonial. Como señala Guillermina Walas, la película de Carri muestra que “el pasado está sujeto a un ineludible proceso de ficcionalización al ser re-significado en el ejercicio de memoria, tanto desde lo individual como desde lo colectivo” (466). En una escena donde se muestran los videos de testigos militantes, la actriz Couceyro escribe en su cuaderno: “Exponer a la memoria en su propio mecanismo. Al omitir, recuerda” (Carri, *Los rubios*).⁹⁰ En el mundo narrativo de Carri, “lo narrativo” toma una posición “por encima de lo biográfico” (Gómez-Gómez 314). En definitiva, la ficcionalidad es un elemento fundamental en el procedimiento de configurar una narrativa. Al producir su película, Carri adopta una variedad de estrategias narrativas, las que no pertenecen al género convencional de un documental. Además de los recursos testimoniales, su narrativa abarca los recursos ficcionales como los muñecos de Playmobil.

En su entrevista con María Moreno, Carri afirma que *Los rubios* es “una memoria fluctuante hecha de documental, de ficción y de animación”. Siguiendo su afirmación, la película se compone de tres géneros, los que forman tres tramas respectivamente. En primer lugar, se encuentra el género documental en las escenas donde aparece el proceso de filmación. La mayoría de las escenas está en blanco y negro, distinguiéndose de las escenas “ficcionales”. Otra característica de la parte documental es la falta de duplicación mediante la actriz Couceyro. En las escenas documentales, Carri misma interpreta el papel de una directora en la pantalla. Pese a la ilusión, dichas escenas no son referenciales – siempre existe una cámara oculta detrás de la escena. En segundo lugar, se observa el género ficcional en las escenas donde Analía

⁹⁰ La omisión intencional también sirve para acentuar la ausencia de los padres desaparecidos. Se encuentra dicha omisión en las escenas donde aparecen las fotografías del pasado. Esas fotos son unas imágenes indiscernibles, sobreponiéndose las caras anónimas. No se revelan las caras de Roberto Carri y Ana María Caruso, escondidas detrás de otras fotografías.

Couceyro representa a Albertina Carri. En particular, el desdoblamiento se acentúa cuando Couceyro enuncia los “testimonios”, retomando las palabras de Carri. Sin embargo, la ilusión referencial se interrumpe repetidamente por las escenas en las que aparece Carri junto con Couceyro. Finalmente, se presentan las escenas de animación con los muñecos de Playmobil. Desde una mirada infantil, se construye un escenario de imaginación donde se resignifican los eventos traumáticos, incluso el secuestro de los padres. A través de la película, los géneros múltiples se compiten a fin de configurar una narrativa autoficcional.

En efecto, no se puede separar la ficcionalidad de la parte testimonial debido a la referencialidad dudosa de los testimonios. El propio título de la película pone en cuestión la veracidad de los testigos. En la escena de entrevistas en el barrio donde vivieron la cineasta y su familia hasta el secuestro de los padres, la segunda vecina describe a la familia Carri: “Son tres niñas rubias, el señor rubio, la señora rubia, son todos rubios” (Carri, *Los rubios*). Es curioso su testimonio porque ninguno de la familia Carri es rubio. Luego, la vecina revela que fue ella quien indicó la casa de la familia Carri, o sea, la casa de “los rubios”. Cuando la gente llegó a su casa para encontrar a los padres de Carri, la vecina señaló la ubicación de la casa en cuestión. De hecho, no es seguro que estaban buscando a los padres de Carri, tomando en cuenta que no son rubios. A pesar de sus palabras, es posible que no hayan venido a la casa de esa vecina por error, sino que la vecina les mintió para echarlos de su casa. Por medio de los testimonios de poca confianza, la cineasta demuestra que la memoria es una construcción. En una entrevista, Carri señala que los testimonios de dicha vecina le dieron “la clave de la película”: “La ficción de la memoria que yo necesitaba” (Moreno).

Por otro lado, se puede analizar la observación falsa de la vecina desde la perspectiva de clase. A pesar del color verdadero de sus cabellos, los habitantes del barrio habrían conocido

a la familia Carri como “los rubios” a causa de la diferencia de clase.⁹¹ En ese sentido, *Los rubios* demuestra una investigación sociológica en cuanto al esfuerzo frustrado de Roberto Carri y Ana María Caruso. En su ensayo, Sergio Ocampo afirma que la desaparición de los padres de Carri viene del fracaso de formar una solidaridad comunitaria (333). Como una familia de clase media, la familia Carri no pudo identificarse con el pueblo del barrio obrero.⁹² También se halla tensión entre la familia Carri y sus vecinos en la observación de Andrea, la hermana mayor de Albertina Carri. La actriz Couceyro cuenta las palabras de Andrea, quien recuerda la preocupación de Paula por el sonido de la máquina de escribir -un objeto no encontrado fácilmente en un barrio obrero- que usaban sus padres.⁹³

Además, Carri hace notar la diferencia de clase entre los integrantes de la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio). Según la cineasta, es un conocimiento público que los fundadores de la organización fueron jóvenes universitarios (Carri, *Cartografía* 112). En comparación con los de intelectuales, los hijos de obreros desaparecidos no tienen la misma representación dentro del organismo, no solo por su estatus económico, sino también por la falta de medios artísticos para expresarse. Curiosamente, la generación de los padres también criticaba la generación anterior de una manera semejante. Los militantes de los setenta acusaron a sus propios padres, sosteniendo que no habían sido

⁹¹ Cecilia Sosa también señala el aspecto de clase con respecto a la observación falsa de la segunda vecina. Según Sosa, se observan los términos “de color” en la lucha de clases de Argentina. Por un lado, se considera tradicionalmente la clase obrera como “cabecitas negras”; por otro, la clase media toma una idea de “rubiedad” (56).

⁹² En las cartas de Ana María Caruso, se puede encontrar pistas que revelan el estatus socioeconómico de la familia Carri. En una carta, la madre propone emplear a una muchacha para que la ayude a la abuela (Carri, *Cartografía* 87). Por su parte, Roberto Carri escribe una carta en la que aconseja comprar dólares estadounidenses después de vender la casa del barrio (Carri, *Cartografía* 99).

⁹³ Aquí se encuentra una referencia directa a una cámara oculta, detrás de la escena: “Mi hermana Paula no quiere hablar frente a la cámara, Andrea dice que sí quiere hacer la entrevista, pero todo lo interesante lo dice cuando apago la cámara” (Carri, *Los rubios*).

suficientemente apasionados o conocedores del movimiento de masas (Sarlo 144). Como los hijos, los padres criticaron “a ese pasado político para superarlo” (Sarlo 145). Por su parte, Albertina Carri critica tanto la generación de los padres como la de los hijos, incluso a sí misma. En cuanto a su propia película, la cineasta confiesa que es una historia de los intelectuales, o sea, “los rubios”, marginando a los obreros como “los otros” (Carri, *Cartografía* 111).

En suma, Carri investiga los fracasos de la generación de los padres, negándose a aceptar su legado sin cuestión. Por otra parte, la cineasta se pregunta por el modo de recordar a la generación anterior al plantear una cuestión en cuanto a la memoria hegemónica basada en testimonios de los ex militantes, incluso los compañeros de sus padres. Convirtiendo en tabú el cuestionamiento de la autoridad de los testimonios, la memoria hegemónica regula cómo recordar a esos militantes, escondiendo sus defectos para idealizarlos. Produciendo una película que va en contra de la memoria hegemónica, Carri ya esperaba una polémica antes del estreno de *Los rubios*. La cineasta no quería crear una “sensación tranquilizadora” mediante “los diversos elementos como los testimonios, las fotos y las cartas” (Moreno); más bien, quería producir “una película contestataria, destinada a molestar” (Carri, *Cartografía* 111). A través de generar discordia y avivar el debate, quería posicionarse como “una nueva voz” en el discurso argentino (Carri, *Cartografía* 10).

En la escena final, la rubiedad se presenta de nuevo mediante pelucas rubias que llevan los miembros del equipo de filmación. Es curiosa la manera de presentar esas pelucas en la pantalla. En vez de ocultar la falsedad del pelo rubio, se muestra el proceso de comparar las pelucas. La actriz Couceyro va a una peluquería frente a la cámara. En la siguiente escena, todo el equipo aparece con pelucas rubias; luego, “los rubios” caminan juntos hacia el horizonte. Hay varios modos de interpretar la escena final. Tomando en cuenta el significado cultural de rubiedad en la sociedad argentina, se puede decir que las pelucas rubias simbolizan la

extranjería del equipo en los lugares de filmación -el campo y el barrio obrero-. Poniendo el enfoque en la acción de las figuras, el camino colectivo hacia el horizonte al amanecer significa un camino al futuro, junto con los compañeros del equipo. La imagen del futuro abierto se vincula al análisis de Quílez Esteve, quien afirma que Carri no intenta poner “el punto final de una verdad específica de los acontecimientos pasados, sino que, precisamente, la actualice en el presente y la proyecte al futuro, dejándola abierta y volviéndola plural y problemática” (84); por eso, señala que *Los rubios* es “la autobiografía en autoficción” y “la Historia en ensayo” (84).

Por otro lado, se puede interpretar al equipo de filmación como una nueva familia de Carri. Es interesante que las figuras de la escena final sean cinco miembros, un hombre y cuatro mujeres – la misma composición que la familia Carri, incluso los padres desaparecidos. A través de la filmación de *Los rubios*, Carri construyó esa familia nueva a base de los recuerdos compartidos. Aquí se observa una ampliación del vínculo afectivo, construyendo una comunidad de memoria. Las figuras caminan de espaldas a la cámara, alejándose hacia el horizonte. Su postura evoca la escena en la que Couceyro da la espalda a los compañeros de los padres de Carri, mientras que dan sus testimonios. En otras palabras, la escena final demuestra la voluntad de los hijos, quienes toman un rumbo distinto de sus padres para crear un nuevo camino. En efecto, la “escena final” no es la última escena de *Los rubios*. Después de los títulos, aparece una escena en el campo donde Albertina y sus hermanas vivieron después de la desaparición de sus padres. En esa escena, con la ayuda de Carri la actriz Couceyro consigue montar a caballo, evocando la escena al inicio donde la voz en off de Carri le enseña a montar a caballo. Teniendo en cuenta que los caballos tuvieron una parte importante de su infancia en el campo, la última escena refuerza la duplicación entre Carri y su doble, Analía Coucyero.

A través de su película, Carri conjuga constantemente los lenguajes autobiográfico y ficcional. Como señala Quílez Esteve, los cineastas de la segunda generación son representados por “un yo fracturado”; en sus documentales, tratan de recordar el pasado mediante una recreación (74). Según Walas, esa recreación recurre a la ficción para construir una historia: “cuando no existe un discurso coherente que llene los vacíos, la memoria como conocimiento de los hechos se vuelve equivalente a ficción en su carácter primariamente imaginativo” (471). Los argumentos evocan la noción de “posmemoria” de Marianne Hirsch, quien afirma que el vínculo de la posmemoria con el pasado no siempre es un recuerdo, sino una inversión, proyección y creación imaginativas (107). En ese procedimiento, la narrativa de los hijos derrumba la separación convencional entre el género autobiográfico y ficcional. Por lo tanto, Quílez Esteve llama a *Los rubios* un documental “autofictivo”, que es “el conjunto de obras caracterizadas por presentarse como ficción y a la par esconderse bajo la máscara de la autobiografía –o viceversa” (81).

Asimismo, en su ensayo Casas sostiene que la noción de autoficción puede ser útil al analizar tanto las obras literarias como cinematográficas. Según la crítica, una película autoficcional también “cuestiona la noción de autoría y escenifica las tensiones entre factualidad y ficción, solo que lo hace con otros medios, que apelan a la imagen antes que a la palabra” (41). En efecto, se encuentra un cartel en el que se escribe la palabra “autoficcionalidad” entre las fotos en un muro, junto con otro cartel donde se escriben “identificación” y “mecanismos de distanciamiento”.⁹⁴ Es una escena en blanco y negro, en la

⁹⁴ El distanciamiento es otra estrategia narrativa que se encuentra a lo largo de la película. La presencia de la actriz Couceyro engendra un distanciamiento, el cual es “imprescindible para colocar al espectador en una situación reflexiva, es decir que el espectador se identifique con la argumentación del realizador y no con un personaje” (Carri, *Cartografía* 24). Asimismo, Walas señala que la duplicación mediante Couceyro, “sobre todo en los segmentos más autobiográficos”, destaca la performatividad que genera “una distancia del yo, un efecto de

que aparece una cámara y las voces en off del equipo de filmación. Tomando en cuenta que es una escena de filmación, se puede decir que la noción de autoficcionalidad concierne a la construcción de *Los rubios*.⁹⁵ Siguiendo a Iván Gómez, un documental autoficcional se diferencia de otros documentales debido a su vínculo estrecho a la subjetividad del autor (20). Incorporando los hechos y datos reales, un “documental subjetivizado” configura un yo filmico que no es ajeno a la realidad del autor, pero no es autobiográfico tampoco (Gómez 20).

En esta película autoficcional, la configuración de “Carri” se basa en el principio autorreferencial. Por medio de una narración con sus dobles, se configura el yo narrativo como un sujeto autorreferente. En primer lugar, se encuentra el desdoblamiento de Albertina Carri en dos registros: el personaje Carri en la pantalla y la cineasta Carri detrás de la escena. Por otro lado, en la pantalla se observan dos papeles, la directora y la testigo, que interpreta Carri frente a la cámara. Además de dichos desdoblamientos, se encuentra la duplicación interpretada por Analía Couceyro. En una escena, Albertina Carri visita el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) para hacer una prueba de ADN. Sin duda, ese examen biológico tiene que ver con la construcción identitaria para los hijos de desaparecidos. No obstante, la seriedad de dicha escena es irrumpida por la aparición de la actriz Couceyro, quien también participa en la prueba de ADN. El juego identitario se profundiza cuando Couceyro escribe el nombre “Albertina Carri” en el formulario y su muestra se registra en el sistema bajo Ana María Caruso. Pese a

extrañamiento” (473). Además, la fragmentación narrativa crea una distracción al espectador, quien se distancia del relato al descubrir las rupturas.

⁹⁵ Por su parte, Ocampo afirma que *Los rubios* no es autobiográfico porque “en ningún momento el relato apela a una autobiografía externa al film [...] ni esa protagonista apelan a un soporte narrativo biográfico o autobiográfico externo” (330). Aunque estoy de acuerdo con su distinción entre lo autobiográfico y lo autorreferencial, no creo que *Los rubios* falta cualquier tipo de referencia externa. Efectivamente, la película comienza con una referencia directa del mundo externo, mostrando una información biográfica de Albertina Carri con respecto a la desaparición de sus padres mediante los títulos.

los esfuerzos, una prueba biológica no puede realizarse, puesto que los restos de Roberto Carri y Ana María Caruso todavía quedan desaparecidos. En cuanto a esta escena, Garibotto y Gómez plantean dos nociones de identidad: la identidad biológica y social (117). Aunque una verificación de la identidad biológica fracasa debido a la carencia de los restos, la identidad social como “hija” de desaparecidos se fortalece, irónicamente, por la misma razón: la ausencia de los padres.

Dicha ausencia es el origen de un trauma imborrable de la hija Albertina: “No hay modo de desprenderse de los recuerdos, sólo los puedo reinventar, redefinir, releer. Pero ahí estarán, confirmando la ausencia para siempre” (Carri, *Cartografía* 10). En una escena de animación, mediante la voz en off Carri confiesa la dificultad de “construirse la propia figura sin aquello que dio origen a la propia existencia” (*Los rubios*). La ausencia se convierte en una obsesión, la que no siempre es muy alentadora porque “la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria” (Carri, *Los rubios*). Mientras Carri dice las palabras detrás de la escena, la figura de Playmobil en la pantalla cambia su apariencia sin cesar. Primero, aparece un muñeco con el pelo negro, la camisa verde y los pantalones rojos. Esa figura abre la puerta de una casa y se queda dentro. Luego, se presenta otro muñeco con el pelo castaño, la camisa y los pantalones rojos. Mientras el nuevo muñeco está de pie frente a la puerta cerrada, cambian el color de su pelo y los gorros sobre su cabeza. Las imágenes demuestran una fragmentación de identidad, la que evoca las palabras de Carri: “Tengo destellos de imágenes, sonidos apenas audibles, ínfimos recuerdos, anécdotas que no sé hasta qué punto son reales. Todo es un gran vahído, una mezcla de ficción y realidad” (*Cartografía* 16). En efecto, la fragmentación es un punto de partida para la (re)configuración, “que permite a su directora reconstruir [...] sus recuerdos infantiles” (Quílez Esteve 81). Al final, la ausencia se convierte en parte de la identidad: “sé que a esta altura yo misma soy una marca en relación a mí, las

heridas ya no son identificables, son parte de un todo constituido en la identidad” (Carri, *Cartografía* 16).

A fin de cuentas, Carri encara el reto por configurar la subjetividad que no niega ni simula a los padres. En una escena de animación, mediante la voz en off la actriz Couceyro cita a Regine Robin: “La necesidad de construir la propia identidad se desata cuando esta se ve amenazada. Cuando no es posible la unicidad” (Carri, *Los rubios*). Tras la cita, Couceyro describe las reacciones que Carri recibe en ciertos ámbitos sociales al revelar su apellido. Para la cineasta, el estigma del apellido “Carri” se mantiene de un modo diferente. Por una parte, durante la dictadura militar el nombre Carri implicaba “peligro o rechazo”; por otra, hoy ese apellido recibe las “miradas extrañas” en determinados círculos, “una mezcla de desconcierto y piedad” (Carri, *Los rubios*). Aun reconociendo el legado de los padres desaparecidos, Carri confiesa: “Yo no quiero ser hija toda la vida. Quiero ser otras cosas y en el medio también soy hija” (Moreno). Como señala Nouzeilles, para las hijas de desaparecidos la reconstrucción del pasado siempre conlleva una configuración de la subjetividad, dado que su identidad frágil se configura en torno al vacío dejado por la ausencia de sus padres (269-70). En definitiva, la construcción de su narración es una autfiguración de sí misma. Por consiguiente, *Los rubios* de Albertina Carri no puede sino ser un autorretrato fílmico.

En breve, de mi investigación sobre *Los rubios* desde las perspectivas autoficcional y autorreferencial, se concluye que en la película los rasgos de autoficción borran el límite entre la autobiografía y la ficción. Además de los recursos testimoniales como los documentos y las entrevistas, la narrativa de Carri incluye recursos ficcionales como los muñecos de Playmobil. En las escenas de animación, aparecen esas figuras que representan una infancia imaginaria. La última escena de animación reconstruye el secuestro de los padres mediante una metáfora del OVNI. La ficcionalidad de esa escena presenta una visión infantil que busca la manera de

tratar un evento traumático. También se encuentra la ficcionalidad en las palabras de testigos. De hecho, el propio título de la película plantea una cuestión sobre la veracidad de los testimonios. En una escena de entrevista en el barrio obrero, una vecina dice que todos los miembros de la familia Carri eran rubios. Su observación falsa pone en cuestión la sinceridad de los testigos. A través de su película, Carri indaga no solo a sus padres desaparecidos, sino también la propia noción de documental.

Además de los medios autoficcionales, se observa en *Los rubios* un modo autorreferencial en el procedimiento de configurar la subjetividad de Albertina Carri. La actriz Analía Couceyro interpreta a la cineasta en la película, retomando las palabras de Carri como “testimonios” suyos. Además de la duplicación mediante la actriz, Carri se desdobra en dos registros: un registro en la pantalla y otro detrás de la escena. En las escenas de filmación, Couceyro y Carri se comunican entre sí frente a la cámara o mediante la voz en off de Carri. Las escenas autorreferenciales sirven como un teatro, en el que tanto Couceyro como Carri interpretan sus papeles. La performatividad también se observa en la escena de la prueba de ADN. Couceyro participa en la prueba junto a Carri. El juego de identidad se profundiza cuando la actriz escribe “Albertina Carri” como su nombre en el formulario. Por medio del desdoblamiento, el yo narrativo se configura como un sujeto autorreferente.

En la escena final, “los rubios” aparecen de nuevo con las pelucas rubias. Llevando esas pelucas, los integrantes del equipo de filmación caminan juntos hacia el horizonte. El camino colectivo significa un camino al futuro abierto junto con los compañeros del equipo, el cual es la nueva familia de Carri. Aquí se encuentra una extensión del vínculo afectivo, creando una comunidad de memoria. Por su parte, las figuras caminan de espaldas a la cámara, alejándose hacia el horizonte. La postura alude a la voluntad de los hijos, quienes han tomado una dirección diferente de los padres para crear su propio camino.

A través de *Los rubios*, Albertina Carri se niega a aceptar el legado de sus padres sin cuestionarlo, buscando un modo de memoria distinto de la memoria hegemónica a base de los testimonios de militantes. Desafiando a la autoridad de los testigos, la directora presenta el discurso argentino como una voz polifónica, la que se construye con voces múltiples en competición. En ese sentido la (re)construcción de la memoria se vincula a la configuración de la subjetividad. Mediante la narración autorreferencial con sus dobles, Carri configura por sí misma una subjetividad reflexiva y performativa.

Conclusiones

En esta tesis, he estudiado narraciones autoficcionales de hijas de desaparecidos durante la última dictadura militar en la Argentina (1976-83). Fundamentándome en el contexto histórico y en marcos teóricos, analizo las siguientes obras literarias y cinematográficas: *La casa de los conejos* (2007) de Laura Alcoba, *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles, *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy, *Diario de una princesa montonera: 110% verdad* (2012) de Mariana Eva Perez, *Aparecida* (2015) de Marta Dillon y *Los rubios* (2003) de Albertina Carri.

En primer lugar, me refiero a las narraciones de Alcoba y Robles, poniendo el enfoque en la (re)configuración de la infancia. Ambas autoras son hijas de detenidos y desaparecidos bajo el régimen militar. Después de vivir en clandestinidad en la casa de los conejos, Laura Alcoba se exilió en Francia cuando tenía diez años y escribe sus obras en francés. Por su parte, Raquel Robles tenía cinco años cuando sus padres fueron secuestrados. Luego, la escritora se convirtió en una de las fundadoras de la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio).

Una de las características de la narrativa de infancia es la discrepancia temporal entre la vivencia y la narración. El anacronismo impide la preservación del recuerdo intacto del momento de los hechos pasados. La cuestión de la memoria es más compleja con respecto a la narrativa de las “hijas”, ya que su memoria se vincula a los padres desaparecidos. En sus relatos, se (re)construye la memoria de dos modos. Por un lado, la narradora realiza una búsqueda de fragmentos del pasado. A pesar de sus esfuerzos, no se puede configurar una narración coherente solo mediante una indagación detectivesca. En consecuencia, la narradora recurre a una exploración imaginativa con el fin de llenar los vacíos de la memoria. Dicho de otro modo, es indispensable la ficcionalización en proceso de una configuración narrativa. En efecto, el

sujeto agrega u omite ciertos detalles para crear una figura coherente del yo narrativo. En suma, se requieren tanto el factor autobiográfico como el ficcional en los textos de las hijas de desaparecidos. De hecho, al publicar *La casa de los conejos* Laura Alcoba tuvo dificultades en cuanto a la clasificación del género de su obra. Los editores le pidieron elegir un género específico para inscribirlo en la portada, preguntándole “¿qué es este libro? [...] ¿*Roman, essai ou récit?*” (Alcoba, “Manèges” 274). En lugar de elegir una de las dos opciones, la escritora puso en la portada un subtítulo, “*petite histoire argentine*”, a fin de mostrar una “conciencia en la frontera entre realidad y ficción” (“Manèges” 274). A través de una narración autoficcional, la autora tiene la mayor libertad creativa para acceder a las verdades íntimas y subjetivas, las que a veces contradicen el principio de la factualidad.

En el preámbulo de *La casa de los conejos*, la narradora afirma que va a romper el silencio mediante contar su historia “desde la altura de la niña que fui” (Alcoba 14). Como narradora, una niña tiene límites en cuanto a la comprensión de lo que sucede a su alrededor. La niña Laura observa los eventos, pero los percibe como eventos aislados. A fin de intelectualizar los acontecimientos, la niña recurre a los mayores y acepta su visión del mundo sin cuestionar. Para Laura, es una manera de ser parte del mundo de los adultos. Por otro lado, la niña-narradora trata de probar su inteligencia mediante jactarse de los conocimientos políticos. Se observa esa actitud en *Pequeños combatientes*, cuya narradora alardea de “la mejor educación política de todos los niños de nuestra área” (Robles 15). A pesar de dicha educación política, la niña Raquel siente vergüenza por no ser una combatiente perfecta como sus padres. Con el fin de demostrar la pureza de su conciencia revolucionaria, la niña-narradora determina abandonar todos los deseos pequeñoburgueses. Sin embargo, se encuentran las escenas donde su determinación se debilita ante las tentaciones capitalistas. En una escena, Raquel confiesa su deseo pequeñoburgués de vestirse a la moda como sus compañeros de la

escuela. Los niños menosprecian a la narradora, quien viste prendas de croché hecha por su abuela o los vestidos donados por la embajada de la República Democrática Alemana.

En la escuela, Raquel sufre otro conflicto interior en la relación con sus compañeros. La narradora se enamora de un chico, pero él no es el chico de sus sueños. Como una pequeña combatiente, la niña soñaba a un novio destinado a tomar “un gran papel en la historia de la emancipación de los pueblos” (Robles 125). Sin embargo, en realidad ella se enamora de Diego Moyano, quien tiene “un nivel de conciencia tan bajo” que el propio enamoramiento hace que sienta “una verdadera vergüenza” (125). Pese a sus esfuerzos de “concientizarlo”, Diego no tiene ningún interés en la Revolución ni en la niña. Tras ese fracaso, Raquel confiesa que ahora ve la diferencia entre el “sueño” y la “vida real”. En suma, la niña-narradora experimenta un choque entre dos mundos. Por un lado, hay un mundo interno de los combatientes unidos por el vínculo afectivo; por otro, hay un mundo externo de la gente que no conoce a los combatientes ni su lucha secreta. Raquel desea encontrar a algún compañero que la comprenda, pero es un objetivo inalcanzable debido a todos los secretos que debe guardar. Viviendo en la clandestinidad, la niña Laura de *La casa de los conejos* experimenta un aislamiento aún más profundo. A causa del silencio impuesto, Laura no puede mostrar ningún trozo de su verdadera identidad, incluso su propio nombre. En fin, ambas niñas son marginadas en su escuela, un mundo fuera de la militancia.

A pesar del silencio forzado, las niñas se preguntan con respecto a la decisión de sus padres: “¿por qué los padres no intentaron huir, y de esa manera salvar sus vidas?” (Robles 112). En *Pequeños combatientes*, es la tía que plantea esa cuestión a la abuela: “¿por qué no se fueron?, ¿por qué no escaparon? [...] Eso fue un suicidio, una irresponsabilidad total, con dos nenos chiquitos, se tendrían que haber ido cuando todavía se podía” (Robles 112-3). Aunque no le gusta el tono de la tía, la niña confiesa que se había preguntado lo mismo también.

Mediante la voz de la tía, se presenta una interrogante que comparten las hijas de detenidos y desaparecidos. En lugar de idealizar la militancia de los padres, la narración representa el punto de vista de las hijas huérfanas tras “Lo Peor” – la desaparición de sus padres.

Tras meses de la vida clandestina, se fragmenta la identidad de la niña-narradora en *La casa de los conejos*. Cuando la vecina le pregunta su apellido, la niña Laura acaba por decir que no tiene apellido. Después de una búsqueda fracasada de un apellido alternativo, la narradora se pregunta: “¿Cómo es mi nombre, al fin y al cabo?” (Alcoba, *La casa* 70). Asimismo, se observa una fragmentación de la identidad en *Pequeños combatientes*. En la escuela, la niña Raquel y su hermano tratan de esconder la “verdadera identidad” como pequeños combatientes (Robles 16). En otras palabras, los hermanos tienen doble identidad que se fragmenta según la situación. En efecto, el “yo fragmentado y agujereado” (Forné 119) es uno de los rasgos del sujeto en las narrativas autoficcionales filiatorias. La doble temporalidad ocasiona formar un relato donde se encuentran los momentos epifánicos en los que confluyen los dos tiempos. En *Pequeños combatientes*, la niña Raquel tiene dicho momento en una fiesta de cumpleaños, donde una compañera agarra un globo violeta. Al ver ese globo, la niña-narradora experimenta una rememoración de un modo epifánico: “Fue como si me hubiera tirado de un empujón hacia el centro de mi recuerdo y pronto me encontré en el cuarto de mi papá y mamá” (Robles 70). Como señala Forné, la manera repentina e inesperada de la que los objetos cotidianos irrumpen en la memoria se vincula al “estado afectivo” (118) entre el sujeto y el objeto. La crítica se refiere a la intrusión “una retroproyección” del pasado (Forné 119). Para la niña Raquel, el globo violeta es un objeto ligado al estado afectivo que genera una retroproyección de los padres desaparecidos.

En breve, el objeto que representa el vínculo afectivo traslada a la narradora al tiempo de su memoria, la que ha sido suprimida antes de la retroproyección. En consecuencia, la

retroproyección puede provocar una memoria traumática, haciéndole a la narradora vivir el evento traumatizante de nuevo. Para la niña Raquel, la retroproyección es una experiencia temerosa por el resurgimiento de los recuerdos traumáticos. La memoria la asalta de una manera tanto física como psicológica y la niña se desmaya sintiendo un “horroroso sentimiento de culpa” (Robles 72). La culpabilidad es el núcleo del trauma de la narradora, quien intenta ser una combatiente perfecta a fin de compensar todas las culpas que ha cometido antes de “Lo Peor”. Por otra parte, los “asaltos” de la memoria sirven como un recordatorio de la conciencia con respecto a la responsabilidad de un testigo. A través del diálogo imaginario con Diana Teruggi, Laura por fin reconoce la urgencia de contar su historia: “Pero, un día, ya no soporté más la espera. [...] Como si no me quedara tiempo” (Alcoba, *La casa* 14). Por medio del viaje a Argentina con su propia hija, la narradora adulta encontró a las personas de su pasado y pudo recordar la infancia clandestina con mucha más precisión debido a los relatos de otros testigos. Se muestra el hecho que la (re)configuración de la memoria es un proceso tanto individual como colectivo. Tras su visita a la casa de los conejos, la narradora adulta determina luchar contra el olvido de “toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia” (14). Efectivamente, se encuentra una afirmación semejante en el agradecimiento al final de *Pequeños combatientes*, donde la escritora reconoce la contribución de otros testigos al construir su narrativa: “A todos los que fueron niños durante la dictadura y sabiéndolo o no me prestaron sus historias para construir este libro” (Robles 153). A través de (re)configurar la propia infancia, las autoras también se encargan de una responsabilidad colectiva como una voz narrativa.

En el segundo subcapítulo, se estudia *¿Quién te creés que sos?* de Ángela Urondo

Raboy y *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Perez⁹⁶. El enfoque de este subcapítulo es el tema de la identidad; en particular, cómo se configura la identidad a través de una narración autoficcional. Tanto Urondo Raboy como Perez son hijas de los desaparecidos. El padre de Perez, José Manuel Pérez Rojo, fue un responsable militar de la Columna Oeste de Montoneros y su madre, Patricia Julia Roisinblit, fue una integrante de la Sanidad de esa columna. Tras la desaparición, la abuela materna, Rosa Roisinblit, se convirtió en una de las fundadoras de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo. La familia fue secuestrada el seis de octubre de 1978, cuando la escritora solo tenía quince meses (Venturini 128-9). La madre fue trasladada a la ESMA, donde dio a luz a su hijo a finales de ese mismo año. Mariana y su abuela siguieron buscando al hijo apropiado y, al fin, lo encontró en 2000. Por su parte, Ángela Urondo Raboy tenía menos de un año cuando sus padres fueron secuestrados. Los padres adoptivos escondieron las circunstancias verdaderas en cuanto a la muerte de Alicia Raboy y Francisco Reynaldo durante veintiún años. Al enterarse de la verdad, la escritora recuperó su apellido y el vínculo con la familia del padre después de conseguir la desadopción.

La obra de Urondo Raboy empieza con una carta de Francisco Paco Urondo, en la que el poeta reconoce a Ángela como su hija que tiene los mismos derechos que sus otros hijos. Además de la carta, la obra incluye fotos, cartas, testimonios y artículos que muestran un vínculo afectivo entre la narradora y sus padres desaparecidos. Los fragmentos también abordan las luchas de Ángela a fin de recuperar la identidad apropiada. Según la narradora, el trámite de desadopción fue un “camino para recuperar mi identidad. Yo firmo para ser quien soy” (Urondo Raboy 176). Como una detective, Ángela busca las piezas de sus padres y

⁹⁶ La escritora no pone la tilde en su apellido a lo largo del *Diario*, incluso la tapa del libro. Se puede interpretar esa decisión como una manera de establecer una subjetividad distinta de sus padres.

configura una historia en la que se encajan esas piezas. Para la narradora, es fundamental reconstruir la memoria en torno a los padres desaparecidos a fin de configurar su propia identidad. Asimismo, la narradora del *Diario* persigue la trayectoria de los padres desaparecidos. Sin embargo, su tono es más directo y atrevido en comparación con el de Urondo Raboy. La diferencia de actitud entre Ángela y Mariana tiene que ver con sus crianzas distintas. A diferencia de Ángela, Mariana no perdió su identidad porque la crio su abuela materna, Rosa Roisinblit, vicepresidenta de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo; de cierto modo, ella realmente es la princesa montonera. A lo largo del *Diario*, Mariana no duda en aseverar su identidad: “soy la Princesa Montonera, ex huérfana superstar, hija de probeta de los organismos de derechos humanos de la Argentina” (129). No obstante, la Princesa también comprende las luchas por restituir la identidad robada. Aunque ella misma no perdió su identidad, su hermano nació en la ESMA y fue entregado a una pareja vinculada al gobierno militar. Junto con su abuela, Perez buscó al hermano inagotablemente y alcanzó a encontrarlo tras veintiún años. Aunque no fue fácil para él aceptar su identidad “verdadera”, junto a la abuela el hermano dio testimonio en uno de los juicios contra los responsables.

Antes de publicar *¿Quién te creés que sos?*, Ángela Urondo Raboy escribió su historia en un blog llamado “Pedacitos”. Asimismo, Mariana Eva Perez comenzó a escribir su historia en su blog. En el *Diario*, Mariana afirma que escribió su diario en el blog para pedir a los desconocidos que “me hagan acordar” (Perez 37). Usando el término de Arfuch, el blog ofrece a las escritoras un nuevo “espacio biográfico” para narrar sus historias. La crítica señala que en un espacio biográfico se desborda “el umbral incierto entre lo público y lo privado, [...] entre lo individual y lo social” (Arfuch 67). Por ello, los nuevos modos de comunicación como las redes sociales agregan las tonalidades inesperadas a la autonarración. Además, el espacio biográfico virtual ofrece a las autoras una posibilidad infinita de inventar identidades múltiples,

las que se vinculan al juego identitario de las narrativas autoficcionales.

En efecto, no todos los “pedacitos” vienen de las vivencias de la narradora. En “Rompe cabezas”, Ángela afirma que la memoria se compone de los recuerdos “prestados” (Urondo Raboy 241). Al (re)configurar la memoria, los recuerdos prestados le sirven a la narradora para llenar los vacíos dejados por la ausencia de sus padres. Por eso, la (re)configuración es un procedimiento de la “construcción colectiva” (Urondo Raboy 182). Agradeciendo a los que han compartido con ella sus recuerdos, Ángela sostiene que también su pedacito “les pertenece tanto como a mí” (Urondo Raboy 63). Para las hijas, la (re)construcción de la memoria es una responsabilidad a nivel individual y colectivo. En “Testimoniar”, Ángela señala el valor del testimonio tan subjetivo como colectivo. Desde la perspectiva subjetiva, el acto de testimoniar ofrece al sujeto una oportunidad de “alivianar la carga de años de relatos contenidos [...] guardados en la memoria individual” (Urondo Raboy 248). Por otra parte, a nivel colectivo el sujeto se convierte en una voz narrativa de contar “nuestras historias” (248): “habla para mí. / Es mi voz, en su voz / y la garganta de todos” (Urondo Raboy 238). Como señala Sarlo, “el lenguaje libera lo mudo de la experiencia [...] y la convierte en lo comunicable” (29). En otras palabras, el lenguaje sirve para dos objetivos; primero, rompe el silencio forzado. En segundo lugar, el lenguaje construye a una narrativa comunicable a los miembros de la comunidad, quienes obtienen una conciencia colectiva a través de dicha narrativa. Por consiguiente, Ángela sostiene que el acto de testimoniar es “dejar de estar solo” (Urondo Raboy 248).

Por su parte, la Mariana del *Diario* afirma que necesita saber “cada cosa que les pasó, todo, aunque sea terrible, aunque no duerma Nunca Más”, puesto que “si no lo sé, si nadie lo sabe, están tan pero tan solos en su no-muerte” (Perez 39). A través de narrar sus historias, escapan de la soledad tanto los padres desaparecidos como sus hijas. De hecho, la narradora aclara que “El deber testimonial me llama. Primo Levi, ¡allá vamos!” (Perez 22), evocando el

nombre del testigo del Holocausto. A través del nuevo lenguaje, Mariana trata de crear nuevos significados de los recuerdos. Para reemplazar los términos que se han vaciado de sentido, la narradora utiliza palabras como “temita”, “identitat”, “verdat”, “militontos” y “militontear” en lugar de “tema”, “identidad”, “verdad”, “militantes” y “militar”. La Princesa afirma que tiene una autoridad legítima sobre el “temita” porque es una “esmóloga”, otro neologismo que se refiere a una experta de la ESMA. Como la “Princesa Montonera”, la “esmóloga” es un apodo que muestra su identidad como hija de los desaparecidos. Por otro lado, el nuevo lenguaje sirve para construir una identidad distinta de la generación anterior. Averiguando el significado de ser “hijis”, la Princesa crea un espacio discursivo que pertenece a la nueva generación. Como señala Ángela en *¿Quién te creés que sos?*, las hijas no niegan su vínculo con los padres, reconociendo que “somos y seremos para siempre *Hijos-de*” (Urondo Raboy 261). Sin embargo, al mismo tiempo destacan que hay otros aspectos de sus vidas que se distinguen de los padres.

En efecto, los juegos de palabras del *Diario* no significan que Mariana toma “el temita” a la ligera; más bien, el nuevo lenguaje contribuye a resignificar el tema de una manera original. Como nieta de Rosa Roisinblit, la Princesa se crió en el centro de los movimientos de derechos humanos. La idiosincrasia de su crianza se revela en sus vocabularios: “Dice cuadro, fierros, caño, minuto, operación, acción, control, pie telefónico, embute, buzón, perejil, jetón, nombre de guerra. Ella nunca escuchó a nadie decir semejantes cosas” (Perez 67). Al rechazar los vocabularios manidos, la narradora determina buscar nuevas palabras que no son “palabras [...] del ghetto” (Perez 114) para extender el ámbito discursivo hasta incluir a la gente fuera del grupo de los militantes. Asimismo, Ángela afirma que se debe inventar un nuevo lenguaje “si queremos decir algo nuevo” (Urondo Raboy 262). Ya mayores que sus padres, las hijas necesitan crear un nuevo discurso que aborda sus propias vivencias tras la desaparición de sus padres. Se requiere usar “nuestras propias palabras” a fin de narrar “quienes somos nosotros

ahora” (Urondo Raboy 242, la cursiva es mía). En definitiva, las hijas necesitan “transformarlo, hacer de eso heredado algo propio” (Perez 147) mediante el nuevo lenguaje. A fin de cuentas, (re)configuran la propia identidad a través del lenguaje creado por sí mismas.

En el tercer subcapítulo, he estudiado *Aparecida* de Marta Dillon, concentrándome en la figura materna representada por un lenguaje del cuerpo. Su madre Marta Taboada fue abogada y militante del MR17 (Movimiento Revolucionario 17 de octubre). Fue secuestrada el 28 de octubre de 1976 y asesinada el 3 de febrero de 1977 después del cautiverio durante tres meses en un centro clandestino de detención (Perassi 285). La hija Marta tenía diez años cuando desapareció su madre. Tras más de tres décadas, los restos de Taboada fueron encontrados en el año 2010. De hecho, el hallazgo se presenta en la primera escena de la obra.

Aparecida empieza con un epígrafe que presta las palabras de Hélène Cixous: “Quiero ver con mis ojos la desaparición. Lo intolerable es que la muerte no tenga lugar, que me sea sustraída. Que no pueda vivirla, tomarla en mis brazos, gozar sobre su boca del último suspiro” (Dillon 9). Aquí se observa la carencia fundamental de las hijas de desaparecidos. Para las que se quedaron solas, la desaparición no es un evento completo, sino un estado que continúa sin fin. Hasta encontrar los restos, los desaparecidos no están vivos, pero tampoco muertos. A fin de conseguir un cierre, la autora construye en su narrativa el “último suspiro” de la madre a través de una imaginación literaria. El deseo de la (re)configuración también se presenta de un modo paratextual. En la portada del libro, se observa una foto de la figura femenina de espaldas en una playa. La figura es Marta Taboada, pero no se ve su rostro en la foto. Se mantiene un misterio porque la madre aún está desaparecida. A través de la narración, la hija Marta construye la figura de la madre con los fragmentos encontrados en la búsqueda, así como la libertad creativa que tiene como la narradora. Después de la configuración narrativa, en la contraportada la madre ya no le da la espalda a la cámara, revelándose su cara al lector.

En *Aparecida*, Dillon recurre a la corporalidad a fin de reconstruir la figura materna de una manera narrativa. A través del lenguaje del cuerpo, se (re)configura la madre desaparecida superando la discrepancia temporal. La narradora evoca los sentidos corporales para “vivir” una escena de la memoria, donde acontece una confluencia temporal entre el pasado y el presente. En el prólogo, la narradora se pregunta mirando una foto que tomó junto con su madre: “¿Qué edad hay que tener para que el antebrazo de tu madre tenga la exacta medida de tu torso?” (Dillon 11). La niña se reconoce a sí misma a través de su contacto con la madre. Es la primera imagen del álbum familiar que se presenta a lo largo de la narrativa. Se observa otra imagen del álbum familiar en la representación de una película Súper-8. Como en las fotos de la portada y del prólogo, en la película tampoco la cámara captura el rostro de Marta Taboada. Sobre todo, la desilusión de la hija Marta viene del hecho que la madre “no me miraba”; su mirada se dirige al pasado y la hija solo puede ver su espalda. Mientras la lente sigue a los niños, los padres mantienen su distancia a la cámara; en fin, el cuerpo de la madre “esquiva la cámara” (Dillon 169).

Con el fin de (re)configurar a la madre, la narradora requiere una visión desde perspectivas diferentes. Dicho de otro modo, la hija Marta necesita piezas de los recuerdos de otros, incluso sus hermanos. Evocando los sentidos corporales, la narradora ayuda a su hermano menor, Juan, a recuperar los recuerdos sobre la madre. Aunque era muy joven entonces, Juan recuerda bañarse con la madre y (re)configura ese momento mediante la corporalidad: “Su cuerpo sabe cómo encajaba con el de ella cuando lo cargaba sobre la cadera, sabe seguro de su olor cuando ella manejaba” (Dillon 89). La escena es otra imagen que pertenece al álbum de familia. Por medio del lenguaje corporal, los hijos reconstruyen el vínculo afectivo con la madre desaparecida.

Además de las fotos, se encuentran otros objetos que evocan los recuerdos corporales.

Junto con los restos, también se descubren ropas de las víctimas. Ante esas ropas, Dillon experimenta una sinestesia que se compone de los sentidos visuales y táctiles. Los sentidos corporales le trasladan a la hija Marta al momento de inmediatez, en el que confluyen el pasado y el presente. Aunque no recuerda la ropa que se puso la madre el día de desaparición, la narradora construye una ropa con los trozos encontrados a base de la imagen materna de su memoria. Esa reconstrucción se parece al procedimiento de la narrativización, creando una historia con los fragmentos descubiertos e imaginados. Por otro lado, los huesos se sitúan en el centro de la memoria corporal. De hecho, Dillon se refiere a los restos “el cuerpo de mamá” en vez de un “cadáver” (Dillon 46). El encuentro de los huesos transforma el estado de Marta Taboada, de una *desaparecida* a una *aparecida*. Como ha organizado los trozos de tela, la hija Marta arregla las piezas óseas a fin de construir la “última poesía concreta” (Dillon 190). A través del vínculo afectivo de madre e hija, Dillon experimenta otra confluencia temporal. La hija escucha el chasquido de los huesos como si su madre le hablara y siente los brazos de su madre abrazándola. Al fin, la narradora se identifica con el cuerpo materno: “Como si fueran míos. Los había buscado, los había esperado. Los quería” (Dillon 33). De hecho, se observa dicha identificación en otra escena también. Al inicio de su investigación en cuanto a la madre desaparecida, Dillon se reúne con Cristina Comandé, una de las compañeras que estaban en cautiverio con Marta Taboada. Fue el año 1996 y la hija tenía treinta años, casi los mismos años que la madre tenía cuando fue secuestrada. En su primer encuentro con la hija, la compañera dice: “Te parecés a Marta, ¿no?”; al responder, Dillon afirma: “Yo soy Marta” (23). Para la hija, esa identificación significa un reconocimiento de la herencia de la memoria.

En la boda de Dillon y Albertina Carri, la directora y guionista de *Los rubios* (2003), la madre aparecida celebra la unión y baila junto a las novias. De nuevo, es un momento de la confluencia temporal, en el que la hija siente el amor de la madre mediante una sensación

corporal. Después del baile, las tres mujeres se abrazan juntas (Dillon 193). El abrazo demuestra una extensión del vínculo afectivo, formando una familia que abarca a la madre, la hija y su esposa. De hecho, la extensión no termina ahí; más bien, el vínculo del amor se amplía hasta incluir a las “hermanas”, otras hijas de desaparecidos: “mis hermanas: Raquel, Alba y Josefina. Son mis hermanas porque nos encontramos en H.I.J.O.S.” (Dillon 47). La narradora también encuentra a otras hermanas fuera de esa agrupación, dado que todas las hijas “de quienes habían muerto la misma madrugada, en la misma esquina, bajo las mismas balas” (Dillon 107) son las “hermanas de la vida o hermanas de la muerte” (Dillon 108). Finalmente, el vínculo afectivo se amplía entre generaciones al rumbo tanto vertical como horizontal; en fin, *Aparecida* es “una definitiva historia de amor” (Perassi 285).

El funeral de Marta Taboada es otro ritual en el que se extienden los lazos afectivos más allá de madre e hija. Las “hermanas” adornan el cuerpo de Marta Taboada con sus obras artísticas, convirtiéndose en parte de la familia. Además, las hijas contribuyen los objetos que representan a sus padres desaparecidos, incluso la polenta de la madre desaparecida de Carri. Durante el velatorio, las hijas comparten los recuerdos de sus padres, luchando juntas contra el olvido y el silencio a través de configurar una memoria colectiva. Al final del funeral, Dillon acaricia por última vez el cuerpo de la madre, abrazando y besando ese cuerpo con una “fogata de amor” (190). En efecto, el cuerpo materno no solo representa el amor, sino también la resistencia: “sus fragmentos no hablaban de fragilidad sino de resistencia” (Dillon 191). Aun después de los años de violencia, los huesos siguen siendo tenaces; es una “victoria entre tanta derrota” (190). Como un símbolo de resistencia, el cuerpo de Marta Taboada sirve como un recordatorio del deber colectivo, clamando “por un plural [...] un deber de Justicia” (191). Por fin, las hijas aclaran juntas: “Huesitos [...] ¡para toda América Latina!” (193). A fin de cuentas, el funeral es un ritual de renacimiento en el que las hijas se transforman en hermanas. Son hijas

de Marta Taboada, como Dillon es hija de las madres de sus hermanas.

En el último subcapítulo de la tesis, he analizado *Los rubios* de Albertina Carri, investigando la autfiguración de la subjetividad a través de la narración cinematográfica. Como las autoras de otras obras del corpus, la cineasta es hija de desaparecidos. Su madre, Ana María Caruso, fue profesora en la facultad de filosofía y letras de la Universidad de Buenos Aires y su padre, Roberto Eugenio Carri, fue periodista y sociólogo. Caruso y Carri tuvieron tres hijas: Andrea, Paula y Albertina. Eran militantes de los Montoneros en la década de los setenta y fueron secuestrados el día 24 de febrero de 1977 (Ocampo 324-5). Permanecieron en cautiverio en un centro clandestino de detención, un edificio que funciona actualmente como una comisaría que Carri y su equipo de filmación visitan en *Los rubios*. Aún después del secuestro, se mantuvo una comunicación epistolar entre los padres y su familia durante casi diez meses. Sin embargo, las cartas dejaron de llegar al principio del año 1978 (Carri, *Cartografía* 85).

Al inicio de *Los rubios*, se presentan los títulos que revelan la desaparición de los padres de la directora. Tras los títulos, se presenta una escena de animación con los muñecos de Playmobil. El fondo de la escena es un campo donde Albertina y sus hermanas vivieron con sus tíos después del secuestro de sus padres. Teniendo en cuenta que Albertina solo tenía tres años cuando sus padres desaparecieron, el campo es un lugar donde empiezan sus recuerdos. De hecho, la cineasta sostiene que “el campo es el lugar de la fantasía, o donde comienza mi memoria” (Carri, *Los rubios*). Siguiendo su afirmación, la fantasía y la memoria se entrelazan en el mundo de la infancia. En ese campo, la niña Albertina solía ver a sus padres regresando en un auto. Según Carri, las imágenes eran “tan reales” que a veces fue difícil de distinguirlas de la realidad (*Cartografía* 18). Por ende, afirma que la memoria se compone de “años de inventos y deseos incumplidos” (18). Se encuentra otra representación de la infancia imaginara

en la última escena de animación. La escena representa el secuestro de los padres mediante las figuras de Playmobil. Las dos figuras que representan a los padres de Carri andan en un coche hasta que un OVNI desciende y las secuestra. El elemento fantástico de esa escena muestra una visión infantil que aborda el trauma.

Además de la animación mediante los muñecos, se observa otro modo del desdoblamiento en la película. Carri se desdobra mediante la representación de una actriz, quien anuncia su identidad frente a cámara: “mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri” (Carri, *Los rubios*). El desdoblamiento se vuelve más complicado cuando las voces múltiples se compiten, presentándose la voz de Couceyro y la voz de Carri en la misma escena. La narración polifónica engendra una desestabilización del yo filmico. Aparte de la interpretación de la actriz, se ven dos registros del desdoblamiento. En el primer registro, el cual se presenta en la pantalla, Carri toma dos papeles: testigo y directora. Por otro lado, el segundo registro se esconde detrás de la escena; allí, la “verdadera” Carri está trabajando. Mostrando el proceso de la producción de la propia película, Carri crea las escenas autorreferenciales en las que el personaje y la cineasta se miran a sí misma.

En su película, Carri rehúsa seguir el lenguaje convencional del documental testimonial, planteando una cuestión con respecto al género mismo. Efectivamente, la cineasta se niega a aceptar los testimonios como un hecho objetivo, preguntándose por la autoridad otorgada en ellos. Tomando en cuenta los factores que afectan los testimonios, incluso “el ánimo y los caprichos de la persona al momento de dar testimonio”, Carri concluye: “El testimonio es un recurso que no legitima, no deja de ser «ficcional»” (*Cartografía* 28). La afirmación se vincula al argumento de Stella Bruzzi. Según la crítica, todas las representaciones son performativas, aun si las imágenes son los recursos “auténticos” (Bruzzi 6). La representación nunca es igual que su referencia, dado que el rodaje es siempre una intrusión.

Se encuentra dicha representación performativa en una escena del barrio, en la que Carri y su equipo hacen entrevistas con los vecinos. Las entrevistas no son originales, sino “renarraciones, segundas frecuentaciones de un relato ya formulado” (Garibotto y Gómez 116). Asimismo, se observa la performatividad en una escena de la prueba de ADN. Para Carri, es su segunda vez que entrega la muestra. Junto a Carri, la actriz Couceyro se extrae la sangre para hacer la prueba. Interpretando a Albertina Carri, Couceyro hace una actuación performativa. Por su parte, la segunda prueba de Carri también tiene un valor performativo, representando la prueba original frente a cámara. Al fin, la realidad y la ficción se desbordan a través de la representación autorreferencial.

En lugar de reiterar las palabras de los padres, Carri construye un espacio donde los hijos configuran su propia voz distinta de la generación anterior. Aun reconociendo las luchas de los padres, la cineasta critica a los que “reclaman ser protagonistas de una historia que no les pertenece” (Carri, *Los rubios*). La perspectiva de Carri se forma un conflicto con la del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), el que envía al equipo de Carri una carta de rechazo respecto a la solicitud de fondo. La carta llama la película de Carri un proyecto valioso, pero critica su manera de tratar a los testigos, especialmente a los compañeros de sus padres. A fin de producir “un mayor rigor documental”, el Instituto aconseja que eviten la ficcionalización y rindan respeto a los “intelectuales comprometidos” (Carri, *Los rubios*). No obstante, Carri rechaza los consejos y afirma que no hará la película a gusto del Instituto. Al contrario de la perspectiva del Instituto, la cineasta construye su obra cinematográfica con una imaginación artística que supera la veracidad testimonial.

En su entrevista con María Moreno, Carri señala que *Los rubios* es “una memoria fluctuante hecha de documental, de ficción y de animación”. De hecho, la ficcionalidad se entretreje con la parte testimonial de la narrativa. El propio título de la película pone en cuestión

la veracidad de los testimonios. En su entrevista con el equipo de Carri, una vecina del barrio afirma que todos los miembros de la familia Carri eran rubios, llamándolos “los rubios”. Es un testimonio curioso porque ninguno de la familia Carri es rubio. Por medio de los testimonios de poca confianza, la cineasta demuestra que la memoria es una construcción inestable. Sostiene que los testimonios de dicha vecina le dieron “la clave de la película” – “la ficción de la memoria que yo necesitaba” (Moreno). Por otra parte, se puede analizar la observación falsa de la vecina desde la perspectiva de clase. A pesar del color castaño del cabello, los habitantes del barrio conocían a la familia Carri como “los rubios” a causa de la diferencia de clase. Como una familia de clase media, la familia Carri no pudo identificarse con el pueblo del barrio obrero. Además, Carri señala un conflicto de clase entre los integrantes de la agrupación H.I.J.O.S. La mayoría de los fundadores fue los jóvenes universitarios. En comparación con los de intelectuales, los hijos de obreros desaparecidos no han tenido el mismo nivel de la representación, no solo por su estatus económico, sino también por la falta de medios artísticos para expresarse.

Al final de la película, la rubiedad se presenta de nuevo mediante las pelucas rubias que llevan los miembros del equipo de filmación. En la escena final, “los rubios” caminan juntos hacia el horizonte. Tomando en cuenta el significado sociocultural de la rubiedad, se puede interpretar las pelucas como un símbolo de la extranjería del equipo en los lugares de filmación: el campo y el barrio obrero. Por otro lado, el camino colectivo hacia el horizonte al amanecer significa un camino al futuro, junto con los compañeros de la nueva generación. Las figuras caminan de espaldas a cámara, alejándose hacia el horizonte. Su postura evoca la escena donde la actriz Couceyro da su espalda a los testigos de la generación anterior. Tomando una dirección distinta de sus padres, los hijos demuestran su voluntad de crear un nuevo camino por sí mismos. Por último, se puede interpretar al equipo de filmación como una nueva familia

de Carri. Es interesante que las figuras de la escena final estén compuestas de cinco miembros, un hombre y cuatro mujeres – la misma composición que la familia Carri, incluso los padres desaparecidos. A través de la filmación de *Los rubios*, Carri construyó esa familia con base en los recuerdos compartidos. Aquí se observa una ampliación del vínculo afectivo, construyendo una comunidad de memoria.

A fin de cuentas, Carri tiene un reto de configurar la subjetividad que no niega ni simula a los padres. En una escena de animación, mediante la voz en off Couceyro cita a Regine Robin: “La necesidad de construir la propia identidad se desata cuando esta se ve amenazada. Cuando no es posible la unicidad” (Carri, *Los rubios*). Tras la cita, la actriz describe las reacciones que Carri recibe al revelar su apellido. Para la cineasta, la carga del apellido “Carri” se ha presentado de un modo diferente con el transcurso del tiempo. Durante la dictadura militar, el nombre Carri implicaba “peligro o rechazo”; en cambio, hoy ese apellido recibe las “miradas extrañas [...] una mezcla de desconcierto y piedad” (Carri, *Los rubios*). Aun aceptando el legado de los padres desaparecidos, la cineasta confiesa: “Yo no quiero ser hija toda la vida. Quiero ser otras cosas y en el medio también soy hija” (Moreno). En definitiva, *Los rubios* es un autorretrato en el que Carri construye una subjetividad propia. Mediante la narración autorreferencial con su doble, Carri configura el yo filmico de un modo reflexivo y performativo.

Como he visto a lo largo del estudio, las obras del corpus abordan el tema de la memoria mediante las narrativas autoficcionales. En sus narrativas, los datos biográficos se entrelazan con las verdades íntimas a fin de configurar el yo narrativo. A través de la narración, las hijas (re)configuran tanto la memoria como la identidad. Sin embargo, el modo de formación es distinto entre las autoras. En *La casa de los conejos* y *Pequeños combatientes*, Laura Alcoba y Raquel Robles reconstruye su infancia a fin de configurar una subjetividad que

supera el anacronismo de la reflexión. A diferencia de Alcoba y Robles, Ángela Urondo Raboy y Mariana Eva Perez no tienen recuerdos directos en cuanto a sus padres porque eran muy pequeñas cuando los padres fueron secuestrados. Además, Urondo Raboy fue adoptada por una familia que escondió la verdad en torno a la desaparición. Por lo tanto, para las autoras más jóvenes la (re)configuración de la identidad es una cuestión principal de sus narrativas. Tanto *¿Quién te creés que sos?* como *Diario de una princesa montonera* abordan el tema de la identidad. Sin embargo, la (re)configuración no es un procedimiento de heredar la identidad de los padres; más bien, las hijas construyen su propia identidad, distinta de la generación anterior, mediante el nuevo lenguaje. Por su parte, en *Aparecida* Marta Dillon (re)configura a la madre desaparecida a través del lenguaje corporal. Para Dillon, el lenguaje del cuerpo es un medio de recuperar la memoria oculta, derrumbando el silencio impuesto por el padre. Finalmente, Albertina Carri aborda el tema de la memoria en su película *Los rubios*. A lo largo de la narrativa cinematográfica, se encuentra una variedad de estrategias para configurar una subjetividad. Utilizando los rasgos de la narrativa visual, Carri recalca la autorreferencialidad al construir un sujeto de capas textual y extratextual.

En conclusión, las hijas de desaparecidos resignifican los recuerdos a través de una narración autoficcional. Al participar en dicha resignificación, los integrantes construyen una comunidad de memoria, ampliando el vínculo afectivo entre generaciones. Mediante su narrativa, las hijas extienden una invitación a sus lectores y a su audiencia. Leyendo y mirando las obras literarias y cinematográficas, los lectores y espectadores crean nuevos significados de los recuerdos, (re)configurando la memoria junto con las autoras.

Bibliografía

- Águila, Gabriela, et al, editores. *Representación estatal y violencia paraestatal en la historia reciente argentina: Nuevos abordajes a 40 años del Golpe de Estado*. Universidad Nacional de La Plata, 2016.
- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos, 2010.
- Aguilar, Paula. “Memoria y afecto en la narrativa argentina de Hijos (sobre Aparecida de Marta Dillon).” *Literatura y derivas semióticas*, editado por Aymarará Cora De Llano, EUDEM (Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata), 2020, pp. 39-50.
- Alberca, Manuel. “Entrevista con Philippe Lejeune.” *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 649-50, 2004, pp. 271-80.
- . “Las novelas del yo.” Casas, 2012, pp. 123-49.
- . *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca nueva, 2007.
- Alcoba, Laura. *La casa de los conejos*. Edhasa, 2008.
- . “El idioma francés me permitió explorar mi pasado argentino.” *Página 12*, 13 de octubre de 2014, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-33672-2014-10-13.html>. Consultado el 2 de abril de 2022.
- . “Laura Alcoba: un libro sobre vivos y muertos.” *Deutsche Welle*, 19 de marzo de 2010, <https://www.dw.com/es/laura-alcoba-un-libro-sobre-vivos-y-muertos/a-5373055>. Consultado el 2 de abril de 2022.
- . “*Manèges/La casa de los conejos*, o la elección de una postura híbrida.” Toro, et al., pp. 269-80.
- . “Tejemanaje: Entrevista a Laura Alcoba.” *Apóstrofe*, 27 de octubre de 2009, <http://pifiada.blogspot.ca/2009/10/tejemanaje-entrevista-laura-alcoba.html>. Consultado el 2 de abril de 2022.

- Alexander, Jeffrey C. "Toward a Theory of Cultural Trauma." *Cultural Trauma and Collective Identity*, editado por Jeffrey Alexander, University of California Press, 2004, pp. 1-30.
- Amado, Ana. "Los infantes del terror. Nota sobre *Los rubios* de Albertina Carri." *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, vol. 3, 2003.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.
- . *Identidades, sujetos y subjetividades*. Prometeo Libros, 2005.
- . *Memoria y autobiografía: Exploraciones en los límites*. Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2013.
- . "Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura." *Kamchatka*, núm. 6, 2015, pp. 817-34.
- . *La vida narrada: memoria, subjetividad y política*. Editorial Universitaria Villa María (EDUVIM), 2018.
- Assmann, Aleida. "Canon and Archive." Erll y Nünning, pp. 97-107.
- Azcona, José Manuel. "La pasión revolucionaria y marxista: el caso de los montoneros en Argentina (1970-1976)." *Revista Electrónica Iberoamericana*, vol. 8, núm. 1, 2014, pp. 84-111.
- Baeza Belda, Joaquín. "Peronism in the Transition and Peronism in Transition: From the End of the Reorganization Process to the Peronist Renovation (1981-1989)." Grigera y Zorzoli, pp. 173-95.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Traducido por Tatiana Bubnova, Siglo XXI, 1982.
- Bandieri, Susana. "Del discurso poblador a la praxis latifundista: la distribución de la tierra pública en la Patagonia." *Mundo Agrario*, vol. 6, núm. 11, 2005, pp. 1-26.
- Barros, Mercedes. "Los derechos en el primer peronismo, desafíos y rupturas." *Identidades:*

Dossier Primer Encuentro Patagónico de Teoría Política, 2013, pp. 18-33.

Basombrío, María Cristina. “Intelectuales y poder: la confluencia socialismo-liberalismo durante la presidencia de Alfonsín.” *Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, vol. 6, núm. 2, 2014, pp. 376-98.

Borges, Jorge Luis. “El cautivo.” *El hacedor*, Vintage Español, 2013, pp. 25-26.

Borrelli, Marcelo, y María Fernanda Ochoa. “Entre la urgencia y la reconciliación: la gran prensa argentina y la sanción de la Ley de «Punto Final» en 1986.” *Revista de Comunicación*, vol. 15, 2016, pp. 11-33.

Bosco, Fernando J. “The Madres de Plaza de Mayo and Three Decades of Human Rights’ Activism: Embeddedness, Emotions, and Social Movements.” *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 96, núm. 2, 2006, pp. 342-65.

Boyer, Pascal, y James V. Wertsch, editors. *Memory in Mind and Culture*. Cambridge University Press, 2009.

Bravo, Nazareno. “HIJOS en Argentina: La emergencia de prácticas y discursos en la lucha por la memoria, la verdad y la justicia.” *Sociológica (México)*, vol. 27, núm. 76, 2012, pp. 231-48.

Bruzzi, Stella. *Approximation: Documentary, history and the staging of reality*. Routledge, 2020.

Buchanan, Paul G. “State Corporatism in Argentina: Labor Administration under Peron and Onganía.” *Latin American Research Review*, vol. 20, núm. 1, 1985, pp. 61-95.

Burke, Peter. “History as Social Memory.” *Varieties of Cultural History*, editado por Peter Burke, Cornell University Press, 1997, pp. 43-59.

Cabrera, David, y Mario Federico. “El peso de la escritura: crítica feminista y ficciones del cuerpo.” *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, vol. 22, 2020,

pp. 1-16.

Campos, Esteban. "Clases sociales, ideología y cuestión nacional en el debate entre las FAR y el PRT-ERP en Argentina." *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, vol. 7, núm. 16, 2015, pp. 183-204.

Canelo, Paula. *El Proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Prometeo, 2008.

Carballeda, Alfredo. "Política social, subjetividad y poder: la acción social de la Fundación Eva Perón." *Margen: Revista de Trabajo Social y Ciencias Sociales*, núm. 7-8, 1995, pp. 1-11.

Caroglio, Ana Valeria. "De mitos e historia: Eva Perón." *Revista Confluencia*, vol. 4, 2008, pp. 165-91.

Carri, Albertina. *Los rubios*, Buenos Aires: SBP, 2003.

---. *Los rubios. Cartografía de una película*. Ediciones Gráficas Especiales, 2007.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins University Press, 1996.

Casas, Ana, editora. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Editorial Arco/Libros, 2012.

---. "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual." Casas, 2012, pp. 9-42.

---. "Memorias del desastre: la autoficción en la literatura de los hijos (y los nietos)." González Álvarez, pp. 97-116.

---. "Narrativas de las (pos)memorias: autoficción, subjetividad y emociones." *Letras Hispanas*, vol. 12, 2016, pp. 139-53.

---, editora. *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Iberoamericana/Vervuert, 2017.

---. "La autoficción audiovisual. Series de televisión, intermedialidad y autoconciencia paródica." Casas, 2017, pp. 39-58.

- Ciancio, Belén. “¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria.” *Constelaciones*, núm. 7, 2015, pp. 503-15.
- Colonna, Vincent. “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción).” Traducido por Ana Casas, Casas, 2012, pp. 85-122.
- CONADEP. *Nunca Más*. Eudeba, 1984.
- Crocco, Natalia Paola. “La necesidad de construir un enemigo social.” *Jornadas de sociología de la UNLP*, vol. 6, 2010.
- D’ Antonio, Débora. “Las Madres de Plaza de Mayo y la maternidad como potencialidad para el ejercicio de la democracia política.” *Historias de luchas, resistencias y representaciones. Mujeres en la Argentina, siglos XIX y XX*, editado por María Celia Bravo, et al, Editorial Edunt (Universidad Nacional de Tucumán), 2007, pp. 283-303.
- Daona, Victoria. “Las voces de los/as hijos/as de desaparecidos/as en Argentina: un género.” *El taco en la brea*, núm. 6, 2017, pp. 37-55.
- Darriussecq, Marie. “La autoficción, un género poco serio.” Traducido por Enric Sullà, Casas, 2012, pp. 65-82.
- De Bonafini, Hebe. “Las Madres en la Bolsa de Comercio.” *Diario de las Madres*, núm. 145, 1997.
- . “Redención de un futuro oprimido: una política umbilical por la vida.” *Derechos humanos desde América Latina: Discusiones y estrategias actuales*, editado por Constanza Estepa y Marcelo Maisonnave, Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2020, pp. 784-5.
- De Man, Paul. “Autobiography as De-facement.” *MLN*, vol. 94, núm. 5, 1979, pp. 919-30.
- De la Torre, Carlos Fernando López. “La Alianza Anticomunista Argentina. Análisis de su trayectoria y articulaciones represivas.” *Estudios Sociales del Estado*, vol. 6, núm. 12,

2020, pp. 155-93.

Del Río, Andrés. “La dictadura argentina en el banquillo: la trayectoria de la justicia y punición a los responsables por los crímenes de lesa humanidad.” *Política, Globalidad y Ciudadanía*, vol. 1, núm. 1, 2015, pp. 53-72.

Dillon, Marta. *Aparecida*. Sudamericana, 2015.

---. “Tenemos derecho a ese dinero.” *Página/12*, 13 diciembre 1998, <https://www.pagina12.com.ar/1998/98-12/98-12-13/pag08.htm>. Consultado el 2 de abril de 2022.

Di Meglio, Estefanía. “Imprimir la memoria y el duelo en la escritura. sobre La casa de los conejos de Laura Alcoba.” *Cuadernos de Aleph*, núm. 12, 2020, pp. 40-63.

Dobrovsky, Serge. “Autobiografía/verdad/psicoanálisis.” Traducido por David Roas, Casas, 2012, pp. 45-64.

---. *Fils*. Galilée, 1977.

Druliolle, Vincent. “HIJOS and the spectacular denunciation of impunity: the struggle for memory, truth, and justice and the (re-) construction of democracy in Argentina.” *Journal of Human rights*, vol. 12, núm. 2, 2013, pp. 259-76.

Egan, Julia Florencia. “Del Estatuto del Peón al Régimen de Trabajo Agrario: Avances y retrocesos en la regulación del trabajo rural.” *X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires*, núm. 1, 2013, pp. 1-15.

Erl, Astrid, y Ansgar Nünning, editores. *A Companion to Cultural Memory Studies*. De Gruyter, 2010.

Eyerman, Ron. “The Past in the Present: Culture and the Transmission of Memory.” *Acta Sociologica*, vol. 47, núm. 2, 2004, pp. 159-69.

Finchelstein, Federico. *The Ideological Origins of the Dirty War: Fascism, Populism, and*

- Dictatorship in Twentieth Century Argentina*. Oxford University Press, 2014.
- Forest, Philippe. "Ego-literatura, autoficción, heterografía." Traducido por David Roas, Casas, 2012, pp. 211-35.
- Forné, Anna. "Giros del yo. Los objetos de la infancia en *Aparecida* de Marta Dillon y *Pequeños combatientes* de Raquel Robles." González Álvarez, pp. 117-28.
- Galante, Diego. "Los debates parlamentarios de «Punto Final» y «Obediencia Debida»: el Juicio a las Juntas en el discurso político de la transición tardía." *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, núm. 4, 2015, pp. 12-33.
- Gardinetti, Juan P. "El golpe de Estado de 1930 y las ideas corporativistas." *Anales de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales. U.N.L.P.*, núm. 41, 2011, pp. 378-91.
- Garibotto, Verónica, y Antonio Daniel Gómez. "Más allá del «formato memoria»: la repostulación del imaginario postdictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri." *A contracorriente*, vol. 3, núm. 2, 2006, pp. 107-26.
- Gasparini, Philippe. "La autonarración." Traducido por Ana Casas, Casas, 2012, pp. 177-209.
- Gatti, Gabriel. "Imposing Identity against Social Catastrophes. The Strategies of (Re)Generation of Meaning of the Abuelas de Plaza de Mayo (Argentina)." *Bulletin of Latin American Research*, vol. 31, núm. 3, 2012, pp. 352-65.
- Geobel, Michael. "A Movement from Right to Left in Argentine Nationalism? The Alianza Libertadora Nacionalista and Tacuara as Stages of Militancy." *Bulletin of Latin American Research*, vol. 26, núm. 3, 2007, pp. 356-77.
- Gómez, Iván. "Espejos audiovisuales. Autofiguras del yo en el cine contemporáneo." Casas, pp. 13-38.
- Gómez-Gómez, Agustín. "*Los rubios* (2003) de Albertina Carri y el pacto autobiográfico." *Investigación Cualitativa en Ciencias Sociales*, vol. 3, 2016, pp. 312-15.

González Álvarez, José Manuel Rose, editor. *La impronta autoficcional. (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*. Iberoamericana/Vervuert, 2018.

---. "Presentación." González Álvarez, pp. 7-14.

Grigera, Juan y Luciana Zorzoli, editores. *The Argentinian Dictatorship and its Legacy: Rethinking the Proceso*. Palgrave Macmillan, 2020.

Guglielmucci Ana. "Transición política y reparación a las víctimas del terrorismo de estado en la Argentina: algunos debates pendientes." *Taller (Segunda Época). Revista de Sociedad, Cultura y Política en América Latina*. vol. 4, núm. 5, 2015, pp. 24-42.

Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Traducido por Lewis Coser, The University of Chicago Press, 1992.

Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press, 1997.

---. "The generation of postmemory." *Poetics today*, vol. 29, núm. 1, 2008, pp. 103-28.

---. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press, 2012.

Horowitz, Joel. "Patrones y Clientes: El Empleo Municipal en el Buenos Aires de los Primeros Gobiernos Radicales (1916-1930)." *Desarrollo Económico*, vol. 46, núm. 184, 2007, pp. 569-96.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI, 2002.

Jensen, Silvina, y Soledad Lastra. "Formas de exilio y prácticas represivas en la Argentina reciente (1974-1985)." Águila, et al, pp. 155-86.

Kansteiner, Wulf, y Harald Weilnböck. "Against the Concept of Cultural Trauma (or How I Learned to Love the Suffering of Others without the Help of Psychotherapy)." Erll y Nünning, pp. 229-40.

- Lachmann, Renate. "Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature." Erll y Nünning, pp. 301-10.
- Lambert, Alan J., et al. "How Does Collective Memory Create a Sense of the Collective?" *Memory in Mind and Culture*, editado por Pascal Boyer y James V. Wertsch, Cambridge University Press, 2009, pp. 194-217.
- La Nación. "Editorial I. Escraches." 10 mayo 2007, <https://www.lanacion.com.ar/editoriales/escraches-nid907237/>. Consultado el 2 de abril de 2022.
- Lejeune, Philippe. "Definir la autobiografía." Traducido por Amparo Hurtado, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, núm. 5, 2001, pp. 9-18.
- . "El pacto autobiográfico." Traducido por Ángel G. Loureiro, *Suplementos Anthropos*, vol. 29, 1991, pp. 47-61.
- . *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Traducido por Ana Torrent, Megazul-Endymion, 1994.
- Logie, Ilse. "Más allá del paradigma de la memoria: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina: El caso de 76 (Félix Bruzzone)." *Pasavento. Revista de Estudios hispánicos*, vol. 3, núm. 1, 2015, pp. 75-89.
- López, Sebastián. "*Aparecida* (2015), de Marta Dillon; *Nostalgia de la luz* (2010) y *Botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán. Miradas sobre la materialidad del cuerpo y de la memoria." *Saga. Revista de Letras*, núm. 12, 2020, pp. 27-55.
- Lorenz, Federico. "Malvinas/Falklands War: Changes in the Idea of Nationhood, the Local and National, in a Post-Dictatorship Context—Argentina, 1982-2007." Grigera y Zorzoli, pp. 197-209.
- Lothe, Jakob, et al. "«After» Testimony: Holocaust Representation and Narrative Theory."

After Testimony: The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future, editado por Jakob Lothe, et al, The Ohio State University Press, 2012, pp. 1-22.

Mannheim, Karl. "The Problem of Generations." *Psychoanalytic Review*, vol. 57, núm. 3, 1970, pp. 378-404.

Marcos, Natalia Carolina. "La memoria insurgente de las Madres de Plaza de Mayo en la lucha por los Derechos Humanos." *Deusto Journal of Human Rights*, núm. 5, 2008, pp. 87-100.

Mariano, Baladron. "El bombardeo a Plaza de Mayo. Usos del pasado y modos de presentación en la prensa escrita." *V Congreso Latinoamericano de Ciencia Política. Asociación Latinoamericana de Ciencia Política*, 2010. pp. 1-15.

Maristany, José. "Álbum de familia: escritura del trauma y memoria fotográfica en narraciones argentinas recientes." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 40, núm. 1, 2015, pp. 175-99.

Martínez Martínez, Laura María. "Entre sólidos y ausencias: la escritura del cuerpo como duelo en *Aparecida* de Marta Dillon." *Cuadernos de Aleph*, vol. 12, 2020, pp. 179-91.

Moreno, María. "Esa rubia debilidad." *Página 12*, 19 de octubre 2003, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-22.html>. Consultado el 2 de abril de 2022.

Moroni, Marisa. "La incorporación de los territorios nacionales en el proceso de consolidación del estado argentino. El caso del territorio de la pampa central." *Revista ANDES*, núm. 16, 2005, pp. 1-17.

Neumann, Birgit. "The Literary Representation of Memory." *ErlI y Nünning*, pp. 333-43.

Nouzeilles, Gabriela. "Postmemory Cinema and the Future of the past in Albertina Carri's *Los Rubios*." *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 14, núm. 3, 2005,

pp. 263-78.

Ocampo, Sergio Pignuoli. "Lenguaje ideológico y autorreferencia de *Los rubios* de Albertina Carri." *Hispanic Research Journal*, vol. 14, núm. 4, 2013, pp. 324-37.

Page, Joanna. "Memory and Mediation in *Los rubios*: A Contemporary Perspective on the Argentine Dictatorship." *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, vol. 3, núm. 1, 2005, pp. 29-40.

Panizo, Laura Marina. "Los Héroes Santos: muerte y sacralización en el caso de los caídos en la Guerra de Malvinas." *Páginas: Revista digital de la Escuela de Historia de Universidad Nacional de Rosario*, núm. 13, 2015, pp. 11-32.

---. "Muerte, desaparición y memoria: el caso de los desaparecidos de la última dictadura militar en Argentina." *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, núm. 42, 2009, pp. 71-84.

Pauchulo, Ana Laura. "Re-telling the Story of Madres and Abuelas de Plaza de Mayo in Argentina: Lessons on Constructing Democracy and Reconstructing Memory." *Canadian Woman Studies*, vol. 27, núm. 1, 2009, pp. 29-35.

Peller, Mariela. "Lugar de hija, lugar de madre. Autoficción y legados familiares en la narrativa de hijas de desaparecidos en Argentina." *Criação & Crítica*, núm. 17, 2016, pp. 75-90.

Perassi, Emilia. "Objetos-testigo. Fracturas y reconstrucciones del relato identitario." *Kamchatka: revista de análisis cultural*, núm. 16, 2020, pp. 261-89.

Perez, Mariana Eva. *Diario de una princesa montonera: 110% verdad*. Capital Intelectual, 2012.

---. "Ahora, él ya sabe lo que tiene que saber: Mariana Perez terminó de reconstruir su propia historia". *La Nación*, 18 de febrero de 2001, <https://www.lanacion.com.ar/politica/ahora-el-ya-sabe-lo-que-tiene-que-saber->

nid52826/. Consultado el 2 de abril de 2022.

---. “Estar ahí”. *Página 12*, 11 de mayo del 2012,

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7245-2012-05-11.html>.

Consultado el 2 de abril de 2022.

---. “Ficciones de una princesa montonera”. *Revista Ñ*, núm. 28, abril de 2012,

http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Mariana-Eva-Perez-Diario-princesa-montonera_0_690531149.html. Consultado el 2 de abril de 2022.

Perón, Eva. *La razón de mi vida*. Relevo, 1973.

Piccone, María Verónica. “La democracia como desafío.” *Democracia y dictadura:*

Aproximación histórico-constitucional y política en perspectiva de derechos humanos,

editado por Ramón Torres Molina y María Verónica Piccone, Editorial de la

Universidad de La Plata, 2017, pp. 43-53.

Poe, Edgar Allan. “La Carta Robada.” *La carta robada y otros relatos*, Ediciones B., 2008, pp. 3-45.

Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Crítica, 2006.

---. *Figuraciones del yo en la narrativa*. Javier Marías y E. Vila-Matas. Universidad de Valladolid, 2010.

---. “«Figuración del yo» frente a autoficción.” Casas, 2012, pp. 151-73.

Prieto, Julio. “Figuras digitales. Autoficción y prácticas fronterizas en la blogosfera.” Casas, pp. 103-34.

Quílez Esteve, Laia. “Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino. *Los rubios* de Albertina Carri: un caso paradigmático.” *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, editado por Viviana Rangil, Buenos Aires: Biblos, 2007, pp. 71-85.

Raimondi, Marta Mariasole. “La «memoria fértil» de las Madres de Plaza de Mayo en

- democracia. Recorrido a través de los discursos de Hebe Bonafini.” *Boletín americanista*, núm. 69, 2014, pp. 157-77.
- Reulecke, Jürgen. “Generation/Generationality, Generativity, and Memory.” *A Companion to Cultural Memory Studies*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, De Gruyter, 2010, pp. 119-25.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Traducido por Agustín Neira, Siglo XXI, 1996.
- . *Tiempo y narración*. Traducido por Agustín Neira, vol. 3, Siglo XXI, 1996.
- . “La vida: un relato en busca de narrador.” Traducido por José Luis Pastoriza Rozas, *Ágora*, vol. 25, núm. 2, 2006, pp. 9-22.
- Robles, Raquel. *Pequeños combatientes*. Alfaguara, 2013.
- . “Combates cotidianos: Entrevista a Raquel Robles.” *Evaristo Cultural*, 21 de mayo de 2013, <https://evaristocultural.com.ar/2013/05/21/combates-cotidianos-entrevista-a-raquel-robles/>. Consultado el 2 de abril de 2022.
- Rodríguez, María Graciela, y Cecilia Vázquez. “Narrar los bombardeos del 55 hoy: arte, política y derechos humanos en Argentina.” *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, vol. 23, núm. 2, 2012, pp. 175-95.
- Roediger III, Henry L., et al. “The Role of Repeated Retrieval in Shaping Collective Memory.” Boyer y Wertsch, pp. 138-70.
- Romero, Luis Alberto. “Notas y reflexiones: algunas reflexiones sobre la Ley Sáenz Peña y la primera experiencia democrática.” *Estudios sociales*, núm. 43, 2012, pp. 267-73.
- Rostica, Julieta. “Apuntes «Triple A». Argentina, 1973-1976.” *Desafíos*, vol. 23, núm. 2, 2011, pp. 21-51.
- Rubino, Atilio Raúl, y Silvina Sánchez. “Un fulgor de estrellas: La configuración de una memoria abyecta en *Vivir con virus* y *Aparecida* de Marta Dillon.” *Descentrada*.

Revista interdisciplinaria de feminismos y género, vol. 4, núm. 2, 2020.

Ruffini, Martha. “Estado nacional y territorios. Notas sobre la economía rionegrina en la etapa de los gobiernos militares (1884-1898).” *Mundo Agrario*, vol. 3, núm. 6, 2003, pp. 1-31.

Sánchez, Diego Abel. “Una aproximación al golpe de Estado de 1930 desde el rol asumido por algunos de sus protagonistas.” *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, vol. 20, núm. 1, 2020.

---. “La figura del general José Félix Uriburu y el rol del Estado Mayor Revolucionario durante el golpe de Estado de 1930.” *Cuadernos de Marte*, núm. 16, 2019, pp. 157-80.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. una discusión*. Siglo XXI, 2007.

Schlickers, Sabine. “El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción.” Toro, pp. 51-71.

Schmidt, Siegfried J. “Memory and Remembrance: A Constructivist Approach.” Erll y Nünning, pp. 191-201.

Scorer, James. “From *la guerra sucia* to ‘A Gentleman’s Fight’: War, Disappearance and Nation in the 1976-1983 Argentine Dictatorship.” *Bulletin of Latin American Research*, vol. 27, núm. 1, 2008, pp. 43-60.

Sheinin, David M. K. *Consent of the Damned: Ordinary Argentinians in the Dirty War*. University Press of Florida, 2012.

Slipak, Daniela. “De lealtades y tradiciones. El enfrentamiento de la JP Lealtad con Montoneros a través de sus revistas.” *Estudios Sociológicos*, vol. 31, núm. 92, 2013, pp. 345-67.

Soprano, Germán y Virginia Mellado. “Militares y élites en la Argentina del siglo XX y XXI.

- Problematizando definiciones teóricas y usos empíricos de las categorías.” *Población & Sociedad*, vol. 25, núm. 2, 2018, pp. 144-75.
- Sosa, Cecilia. “Kinship, loss and political heritage: *Los topos* and Kirchner’s death.” *Queering acts of mourning in the aftermath of Argentina’s dictatorship. The performances of blood*. editado por Cecilia Sosa, Tamesis, 2014, pp. 129-50.
- Straub, Jürgen. “Psychology, Narrative, and Cultural Memory: Past and Present.” Erll y Nünning, pp. 215-28.
- Taylor, Diana. “‘You Are Here’: H.I.J.O.S. and the DNA of Performance.” *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. editado por Diana Taylor, Duke University Press, 2003, pp. 161-89.
- Tello, Mariana Eva. “La fuerza de la cosa dada: Derechos Humanos, política y moral en las «indemnizaciones» a las víctimas del Terrorismo de Estado en Argentina.” *Antropología e direitos humanos*, vol. 2, 2003, pp. 37-73.
- Toro, Vera, et al. editores. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Iberoamericana/Vervuert, 2010.
- . “La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas, estado de la investigación.” Toro, et al., pp. 7-30.
- Twain, Mark. *Las aventuras de Huckleberry Finn*. Traducido por Doris Rolfe y Antonio Ferres, Anaya, 1981.
- Urondo Raboy, Ángela. *¿Quién te creés que sos?*. Capital Intelectual, 2012.
- Vallejos, Juan Ignacio. “Los rubios: intelectuales, crítica histórica y tragedia.” *El Interpretador. Literatura, Arte y pensamiento*, vol. 24, 2006, pp. 1-16.
- Veigel, Klaus F. *Dictatorship, Democracy, and Globalization: Argentina and the Cost of Paralysis, 1973-2001*. The Pennsylvania State University Press, 2009.

- Venturini, María Ximena. “Buscando al padre: autobiografía y autoficción en la literatura argentina contemporánea”. *The Latin Americanist*, vol. 63, núm. 1, 2019, pp. 119-33.
- Villalta, Carla. “Circuitos institucionales y tramas de relaciones sociales: las formas de materialización de la apropiación criminal de niños.” Águila, et al, pp. 296-318.
- Yofre, Juan Bautista. *1982: Los documentos secretos de la guerra de Malvinas/Falklands y el derrumbe del proceso*. Sudamericana, 2011.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. “La autoficción y el fantasma.” Traducido por Antonio Rivas, Casas, 2012, pp. 237-58.
- Weissbein, Daniel. “Descamisado(s), descamisada(s). Palabra y concepto durante el peronismo.” *Prohistoria: historia, políticas de la historia*, núm. 30, 2018, pp. 129-54.
- Walas, Guillermina. “Testimonio y (gen)ética posmemoria en *Los rubios* de Albertina Carri (2003).” *Revista Iberoamericana*, vol. 81, núm. 251, 2015, pp. 465-82.
- Wertsch, James V. “Collective Memory.” Boyer y Wertsch, pp. 117-37.
- . “Collective Memory and Narrative Templates.” *Social Research: An International Quarterly*, vol. 75, núm. 1, 2008, pp. 133-56.
- . “How Do We Build Shared Collective Memories?” Boyer y Wertsch, pp. 113-16.
- Zarco, Abril. “Maternalismo, identidad colectiva y participación política: las Madres de Plaza de Mayo.” *Revista Punto Género*, núm. 1, 2011, pp. 229-47.